ڤلاديمير پروب

مورفولوجيا القصّة

ترجمة

د. عبد الكريم حسن   د. سميرة بن عمّو

على هامش الطبعة الأولى

صدرت لهذا الكتاب ترجمتان؛ الأولى في «الدار البيضاء» عام 1988، بعنوان «مورفولوجية الخرافة» للدكتور «إبراهيم الخطيب»، والثانية في «جدة» عام 1989 بعنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» للأستاذين «أبي بكر أحمد باقادر» و«أحمد عبد الرحيم نصر».

وقد تبيّنَ لنا من معاينة الترجمتين ـ ونحن نقدر عالياً جهود زملائنا ـ أن النهوض بترجمةٍ ثالثةٍ أمرٌ لا مفرّ منه لإغناء هذا الكتاب الذي قدم خدمات جلّى للعلوم الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين.

فما ترمي إليه ترجمتنا، أسلوبٌ عربيٌ متين؛ أعني نصاً عربي البنية والكلم.

فأما البنية العربية للجملة، فهو ما تفتقر إليه الكثير من الترجمات العربية. ولا أدلّ على ذلك من أن القارىء العربي العارف باللغة الأجنبية قادرٌ في معظم الحالات على التعرف ـ من خلال النص العربي ـ على اللغة المترجم عنها. والأمر بسيطٌ يفسره وقوع المترجم تحت سيطرة بنية هذه اللغة.

وأما الكلم العربي فضروريٌ للمحافظة على سلامة النص العربي واستمراريته. فما يسم الترجمات ـ في معظمها ـ أنها مرصّعةٌ بالمصطلح الأجنبي(1) في حروفه الأجنبية. وهكذا يأتي حرصنا على ترجمة المصطلح تفادياً لهذا العيب.

وقد التزمنا ـ ونحن نترجم المصطلح الأجنبي ـ بمبدأ العائلة الاصطلاحية الواحدة، وانطلاقاً من الجذر اللغوي المشترك. ولقد تمكنا بذلك من تجنب أحد العيوب التي تقع فيها الترجمة العربية؛ أعني انقطاع السلسلة في العائلة الاصطلاحية الواحدة.

---

(1) وهذا من عيوب الترجمة الثانية لهذا الكتاب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ النادي الأدبي الثقافي بجدّة ـ جدّة ـ 1989.

ومما يندرج في هذا الباب أنك تقرأ مثلاً ترجمة المصطلح «Sémioticien» بـ «علاميّ» في نفس الوقت الذي تقرأ فيه وعند الكاتب نفسه ترجمة المصطلح «Sémiotique» بـ «سيميائية»(1).

وتأتي ترجمة المصطلح المركب لتضيف مشكلةً أخرى تفضي إلى عيوبٍ أخرى في الترجمة العربية. ولقد برزت هذه المشكلة على وجهين:

- فأما الأول فهو ما يتكشف في ترجمة مصطلحات من أمثال «métavariable» و«métascientifique» بمنحوتاتٍ تدمج اللاصقة اليونانية «Préfixe» بالمفردة العربية، مما يعطي «ميتا متغير» و«ميتا علمي»(2). وإذا كنا نرفض مثل هذه المنحوتات، فلأنها لا تفي بغرض الترجمة فضلاً عن أنها تجبر القارىء على العودة إلى اللغة الأجنبية من أجل استيعاب ما يقرأ.

- وأما الثاني فهو ما تكشفه ترجمة مصطلحاتٍ من أمثال «socio- economic» و«socio- political» بمنحوتاتٍ تختصر المركَّبَيْن، مما يفضي إلى «اجتصادي» و«اجتماسي»(3). ولئن كنا ننكر هذه الترجمة، إنها - هي الأخرى - لا تفي بالغرض من الترجمة. فالمركب المختصر - على هذا النحو - يفقد - بطريقة اختصاره - ثلث الجذر العربي الذي يسمح للقارىء بالتعرف عليه، والوصول إلى دلالته.

ونحن بطبيعة الحال - لا ندعو إلى القطيعة مع اللغات الأخرى، ولا نستبعد أهمية اللجوء إلى النحت ولكننا ندعو إلى أن يؤدي المنحوت غرضه، وأن ينقل الدلالة إلى العربية دونما حاجةٍ إلى الاستعانة باللغة الأجنبية.

وإننا نرجو - ونحن نقدم ترجمتنا هذه بين يدي القارىء العربي - أن نكون قد

---

(1) «د. عبد السلام المسدي» - قاموس اللسانيات - الدار العربية للكتاب - 1984 - ص 184.

(2) اللسانيات واللغة العربية «- د. عبد القادر الفاسي الفهري» - منشورات عويدات - بيروت - باريس، ودار توبقال - الدار البيضاء - ط2 - 1986 ص 15 -340.

(3) «الاستشراق: المعرفة - السلطة - الإنشاء» - د. «إدوار سعيد» - ترجمة د. «كمال أبو ديب» - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الثانية - 1984.

وفّقنا إلى ما نرمي إليه، وأن نكون قد أقمنا الدليل على قدرة لغتنا العربية على احتواء المصطلح اللساني الأجنبي في ذروة تطوره وارتقائه في القرن العشرين.

وباستثناء تعريب المفردتين ذاتي الأصل الإنكليزي «Etique» و«Emique» - والعربية قد عرفت التعريب كاستيعابٍ للفظ الأجنبي دالاً ومدلولاً - فإنك لا تكاد تعثر على أثرٍ للمفردات الأجنبية في هذا الكتاب. ولقد عللنا المحافظة عليهما في ثَبت المصطلح اللساني الذي ألحقناه بالكتاب.

وأما مفردة «مورفولوجيا» فقد غدت معربةً منذ زمنٍ بعيدٍ، وتمَّ استيعابها في ميادين العلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية.

وحسبُنا في النهاية أن تكون غايتنا خدمة العربية والناطقين بها.

د. عبد الكريم حسن د. سميرة بن عمو

«مورفولوجيا القصة»

و

تحولات القصص العجيب

لـ«ڤلاديمير پروپ»

يتبعها

الدراسة البنيوية والنمطية للقصة

لـ«إيفيجيني ميلتنسكي»

و

«ثَبَتٌ بالمصطلحات اللسانية للمترجمَين»

ملاحظة الناشر الفرنسي

تعتمد هذه الترجمة «الفرنسية» على الطبعة الروسية الثانية لكتاب «ڤلاديمير پروپ» الذي بعنوان «Morfologija skazki-Leningrad- Nauka- 1969»، وهذا ما يميز هذه الترجمة من الترجمات الإنكليزية «1958 -1968» والإيطالية «1966» التي اقتصرت على الاعتماد على الطبعة الروسية الأولى - Leningrad «Leningrad- Akademia- 1928».

فأما الطبعة الثانية فإنها تصوّب الأخطاء العديدة التي وقعت فيها الطبعة الأولى من تقنيةٍ وغيرها، كما تكمّل ما باشرته سابقتها من عرض للعديد من النقاط المهمة.

ويجد القارىء في ملحق هذا الكتاب مقالاً نشره «پروپ» في العام نفسه بعنوان «Transforacii volshebnykh skazok» «تحولات القصص العجيب» ظهر في «Poetika- Veremennik otdela slovesnykh Iskusstv- IV- 1928-P 70- 89».

وكان هذا النص الذي يُعدُّ تكملةً ضروريةً للنص الرئيسي قد ظهر - للمرة الأولى - في الفرنسية في مجموعة النصوص الشكلانية الروسية التي بعنوان «نظرية الأدب» من منشورات «Du seuil- coll. Tel quel- paris- 1966». هذا وقد تمت هنا مراجعة الطبعة الفرنسية الأولى لهذا النص وتصويبها.

فأما النص الذي كتبه «ميليتينسكي E.Mélétinski» والذي يأتي في خاتمة هذا الكتاب، فإنه يصف مراحل تأليف الكتاب، كما يلخص ردود الفعل التي أحدثها منذ ظهوره سواء في الاتحاد السوڤييتي أو أمريكا وأوستراليا.

وقد ظهر هذا النص بالروسية ملحقاً بالطبعة الثانية للكتاب، وذلك بعنوان «strukturno- tipologicheskoe izuchenie skazki» وهذه هي المرة الأولى التي يترجم فيها هذا النص إلى الفرنسية.

إنــه مــازال يتــرتــب علينـا أن نعطــي المـورفـولـوجيـا كـل الشـرعيـة فـي أن تكـون علمـاً قـائمـاً بـذاتـه.... علمـاً يكـون مـوضـوعـه الأسـاسـي مـا أتـت عليـه بقيـة العلـوم عـرضـاً ومـرت عليـه مـرور الكـرام... علمـاً يجمـع الشتـات الـذي تبعثـر فـي هـذه العلـوم مـؤسسـاً بـذلـك نظـرةً جـديـدةً تسمـح بمعـاينـةٍ سهلـةٍ ومـريحـةٍ لأشيـاء الطبيعـة. فـأمـا الظـواهـر التـي تهتـم بهـا المـورفـولـوجيـا فـإنهـا عـاليـة الـدلالـة، وأمـا العمليـات الـذهنيـة التـي تستخـدمهـا للمقـارنـة بيـن الظـواهـر فهـي مطـابقـة للطبيعـة البشـريـة، ومستسـاغـةٌ منهـا ممـا يجعـل مـن أيـة محـاولـة مـن هـذا النـوع ـ وإن أجهضـت ـ معـانقـةً بيـن الفـائـدة والجمـال.

«غوته»

تعني كلمة «مورفولوجيا» دراسة الأشكال. وفي علم النبات، فإنها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع. وبشكلٍ آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة.

ولكن أحداً لم يخطر له في البال أية إمكانية لوجود مفهوم «مورفولوجيا القصة» أو إطلاق تعبيرٍ من هذا النوع، وذلك على الرغم من أن دراسة الأشكال ووضع القوانين التي تحكم البنية أمر ممكن في ميدان القصة الشعبية والفولكلورية، وبنفس الدقة التي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية.

وإذا كان لا يمكن لهذا الإثبات أن ينسحب على القصة في مجملها وعلى امتداد مدلولها، فإنه ينسحب عليها عندما يتعلق الأمر بما يُسَمَّى بـ «القصص العجيب» أو القصص «بالمعنى الحرفي للكلمة». ولهذه القصص وحدها نفرد هذا الكتاب.

والمحاولة التي نقدمها هنا إنما تأتي نتيجة جهدٍ وافر الدقة. فمثل هذه المقاربات تتطلب من الباحث صبراً غير قليل. ولقد بذلنا ما في وسعنا لإعطاء هذا العرض الذي نقدمه الشكل الذي يجنب صبر القارىء الدخول في امتحان عسير. فكلما سنحت الفرصة كان التبسيط وكان الاختصار.

ولقد مرّ هذا العمل بثلاث مراحل. فأما الأولى فدراسة واسعة مصحوبة بعدد كبير من الجداول والتصويرات «Schémas» والتحليلات. وقد تبيّن أن نشرها مستحيل لأن ضخامة العمل وحدها كفيلة بأن تحول دون ذلك. فأخذنا على عاتقنا عبء تقليص العمل واضعين في الحسبان أصغر حجم لأكبر محتوى. ولكن عرضاً مختصراً ومضغوطاً على هذا النحو ما كان ليكون في متناول القارىء غير المختص لأنه أشبه ما يكون بكتابٍ في القواعد أو علم تناغم الأصوات. وهكذا توجّب علينا أن نغيّر شكل العرض. فهناك أمور لا يمكن عرضها بالشكل الذي يضعها في متناول الجميع. ومن هذه الأمور ما يتضمنه هذا العمل. ونحن نرى أن هذا العمل في شكله الحالي موضوع في متناول كل هواة القصة ممن يوافقون على متابعتنا في متاهة التنوع الذي لن تظهر وحدته الرائعة إلا في النهاية.

ولكي نسمح لهذا العرض بأن يكون أشد قصراً وأكثر حياة فلقد توجّب علينا أن نتخلى عن العديد من الأشياء التي كان يمكن للمختصين أن يتذوقوها. فتبعاً لشكله الأول كان هذا العمل يحتوي - بالإضافة إلى الأقسام التي سيجدها القارىء فيما يلي - على دراسة لذلك الميدان الغني جداً؛ ميدان صفات المُفاعِلين «Les acteurs»؛ أي (صفات الشخصيات بحد ذاتها). كما كان العمل يتفحص - بشكلٍ تفصيليٍ تغير الشكل «métamorphose»؛ أعني تحول شكل القصة «Transformation du conte»، ويقدم جداول مقارنة كبيرة (لم يبق منها إلا العناوين في ملحق هذا الكتاب). ويأتي هذا العمل مسبوقاً بإلمامة منهجية أكثر دقة.

وكنا ننوي ألا نكتفي بتقديم دراسةٍ عن البنية المورفولوجية للقصة، وإنما أن نقدم دراسة عن بنيتها المنطقية الخاصة جداً مما يُرسي أسس الدراسة التاريخية للقصة. وكان العرض بحد ذاته أشد تفصيلاً. فأما العناصر التي لا تظهر هنا إلا بشكل معزول، فقد كانت تخضع هناك إلى مقارناتٍ وفحوصٍ دقيقة. ولكن عزل

العناصر يشكل محور هذا العمل، كما يحدد نتائجه. وسوف يدرك القارىء الخبير بنفسه كيف يكمّل هذه الترسيمات «Ces esquisses».

وتختلف هذه الطبعة الثانية عن الطبعة الأولى في عدد من التصويبات الصغيرة، كما تختلف عنها في عرض أشد تفصيلاً لبعض الأقسام. ولقد عمدنا إلى إلغاء الإحالات البيبليوغرافية القاصرة والتي عفا عليها الزمن. فأما الإحالات إلى المجموعة التي أعدّها «أفانا سيف» «Afanassiev» في الطبعة السابقة للثورة، فقد أعدنا كتابتها بما ينسجم مع الطبعة السوفييتية.

- 1 -
تاريخ المسألة

لقد كان تاريخ العلوم - على الدوام يكتسب جانباً كبيراً من أهميته ابتداءً من النقطة التي نصل إليها. ونحن نحترم بالطبع أسلافنا ونشعر تجاههم بنوع من الامتنان للخدمة التي قدموها لنا. وما من أحدٍ يجب أن يعدّهم ضحايا أوضاعٍ حرجةٍ شدّهم نحوها ميل لايقاوم، ووضعهم دون مخرجٍ تقريباً في بعض الأحيان، فعلى الرغم من ذلك إننا غالباً ما نجد عند السلف - وهم يضعون أسس وجودنا - جديةً أكبر مما هي عند الخلف الذين يقومون بتبذير هذا الإرث.

«غوته»

في أواخر الثلث الأول من هذا القرن لم تكن لائحة المنشورات العلمية المخصصة للقصة شديدة الثراء. وفضلاً عن قلة ما كان يصدر من منشورات، فإن لوائح المراجع كانت تبدو على الشكل التالي. فالمنشورات كادت تكون وقفاً على النصوص. وكانت الأعمال التي انصبت على هذه المسألة الخاصة أو تلك عديدة إلى حد ما. فأما المؤلفات العامة فكانت نادرة نسبياً، وكان ما توفر منها يتميز بطابع الهواية الفلسفية في أغلب الاحيان، كما كان يفتقر إلى الدقة العلمية. وتذكّرنا هذه المؤلفات بأعمال المتبحرين في القرن الماضي من فلاسفة الطبيعة في حين كنا في أمسّ الحاجة إلى الملاحظات والتحليلات والنتائج الدقيقة. وإليك الوصف الذي قدمه البروفسور «م. سبيرانسكي» «M.Speranski» لهذه الحالة: «فالإيتنوغرافيا تواصل أبحاثها دون أن تتوقف عند النتائج التي انتهت إليها معتبرةً أن المادة التي جمعتها غير كافية بعد لتشييد بناءٍ عام. وهكذا يعود العلم لتجميع

المواد ومعالجتها واضعاً نفسه في خدمة الأجيال المقبلة. فأما ما ستكون عليه هذه الدراسات العامة، ومتى سنكون قادرين على إنجازها، فهذا ما لا علم لنا به»[1] .

فلماذا هذا العجز؟ ولماذا وجد علم القصة نفسه ـ في عشرينيات هذا القرن ـ في الطريق المسدود؟ .

يرى «سبيرانسكي» أن عدم الكفاية في المادة هو المسئول عن ذلك. ولكن سنوات عديدة مرت على كتابة هذه السطور: فمنذ ذلك الحين ظهر العمل الرئيسي لـ «بولت» و«پوليڤكا» «Bolte et polivka» بعنوان «ملاحظات على قصص الإخوة غريم»[2] . وكل قصة من هذه القصص تأتي مصحوبةً بمتغيراتها التي جمعت من كل أطراف الدنيا. وأما الجزء الأخير من هذا العمل فينتهي بثبتٍ للمصادر؛ أعني لائحةً بكل ما أحاط به علم الكاتبيَن من معرفةٍ بمجموعات القصص والأعمال الأخرى التي تحتوي ـ في جملة ما تحتوي ـ على القصص. وتضم هذه اللائحة ما يقرب من ألف ومائتي عنوان. وإذا كان صحيحاً أننا نعثر فيها على نصوصٍ صغيرة غير ذات أهمية تذكر، فإنه صحيحٌ أيضاً أنها تضم مجموعاتٍ لا تقل حجماً عن «ألف ليلة وليلة» أو مجموعة «أفانا سيف» التي تحتوي على ما يقرب من ستمائة نص. وليس هذا كل ما في الأمر، إذ إن هناك عدداً هائلاً من القصص التي لم تنشر بعد، والتي ما زال قسم منها دون جرد. وهذه النصوص موجودة عند الخاصة وفي أرشيفات المؤسسات المختلفة، كما أن بعضاً منها في متناول المختصين. وهكذا يمكن ـ في بعض الحالات الخاصة ـ توسيع مادة «بولت» و«پوليڤكا». فإذا كان الأمر كذلك، فما هو إذاً عدد القصص الموضوعة في متناولنا؟ وهل يتوفر العدد الكثير من الباحثين الذين يستطيعون أن يسيطروا ولو على المادة المطبوعة؟ .

---

(1) «M.speranski» - «Russkaja ustnaja slovesnost» - La littérature, orale russe»- Moscou- 1917, P.400.

(2) «J.Bolte» und «G.polivka»- Anmerkungen Zu den kinder- und Haus- märchen der Brüder grimm- Bd, I- III, Leibzig- 1913- 1915- 1918.

في هذه الظروف لا يصح القول إطلاقاً إن «المادة المجموعة لم تزل غير كافية» فالمشكلة ليست في حجم المادة إذاً، ولكنها في مناهج الدراسة. ففي حين تمتلك العلوم الفيزيائية الرياضية تصنيفاً «Classification» متجانساً، ومصطلحاً موحداً معتمداً من المؤتمرات المتخصصة، ومنهجاً متطوراً جيلاً بعد جيل، إننا نحن لا نمتلك شيئاً من هذا. فتعدد ألوان المادة التي تقدمها النصوص، وتلونها.... كل ذلك يجعل بلوغ الدقة والوضوح أمراً عسيراً حين يلامس طرح المشاكل والبحث لها عن حلول. والفصل الذي بين أيدينا لا يهدف إلى تقديم عرضٍ تاريخيٍ مصحوبٍ بدراسةٍ عن القصة، فهذا أمر غير ممكن في فصلٍ استهلاليٍ قصيرٍ، فضلاً عن أنه ليس بالغ الضرورة لأنه قد تم تناوله غير مرة. وكلّ ما سنسعى إلى إنجازه هو إلقاء ضوءٍ نقديٍ على ما تقدم من محاولاتٍ لحل بعض المشكلات الأساسية، وإدخال القارىء ـ عرضاً ـ في الحقل الذي تحده هذه المشكلات.

وإذا لم يكن من مجالٍ للشك في أنه يمكن دراسة الظواهر والأشياء التي تحيط بنا من حيث تركيبها وبنيتها أو أصلها أو الصيرورة والتحولات التي تطرأ عليها، فإن من الحقائق الجلية الأخرى ـ والتي لا تحتاج البتة إلى أي برهان ـ أنه لا يمكن الحديث عن أصل أية ظاهرةٍ قبل القيام بوصفها.

ومع ذلك فقد سبق أن تم تناول القصة ضمن أفقٍ تكويني «génétique» في أغلب الأحيان، ودون أدنى محاولةٍ لاستباق ذلك بوصفٍ منهجي.

ونحن لسنا بعد بصدد الحديث عن الدراسة التاريخية للقصص، وإنما نكتفي بالحديث عن وصفها. فالحديث عن التكوين دون تخصيص أي انتباهٍ لمشكل الوصف ـ حسبما جرت العادة ـ إنما هو حديثٌ لاغنى فيه. فقبل توضيح المشكل الخاص بأصل القصة يتوجب علينا ـ كما هو جليّ ـ أن نعرف ما هي القصة.

ولما كانت القصص على جانب كبيرٍ من التنوع، وكان من الواضح أن الدراسة المباشرة لها بكل تنوعها أمر غير ممكن، فإنه يتحتم تقسيم الجُسمان «Corpus» القصصي إلى عدة أقسام؛ أي تصنيفه. والتصنيف الدقيق إحدى الخطوات الأولى في الوصف العلمي. فعلى صواب التصنيف يتوقف صواب الدراسة فيما بعد. ولكنه على الرغم من أن التصنيف يحتفظ بمكانته كأساسٍ لكل دراسة، فإنه ينبغي

أن يكون نتيجةً لمعاينةٍ تمهيديةٍ معمقة. على أن ما نلاحظه ـ في الحقيقة ـ هو خلاف ذلك تماماً، فأغلب الباحثين يبدؤون بالتصنيف فيقحمونه من الخارج على الجُسمان، في حين كان ينبغي عليهم أن يستنتجوه منه استنتاجا. وفضلاً عن ذلك فإنه غالباً ما كان المصنفون ـ وهذا ما سنتبينه لاحقاً ـ يخرجون على أبسط قواعد التقسيم. وهنا نضع أيدينا على أحد أسباب المأزق الذي تحدث عنه «سپيرانسكي». ولنتوقفْ عند بعض الأمثلة:

إن التقسيم المألوف هو الذي يميز بين القصص العجيب وقصص الحيوان[1]. وعلى الرغم من أن هذا التقسيم يبدو سليماً للوهلة الأولى، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى طرح السؤال التالي: أفلا تحتوي قصص الحيوان على عنصرٍ من عناصر العجيب وأحياناً بقدرٍ كبير؟ ثم ـ وعلى النقيض من ذلك أفلا تلعب الحيوانات دوراً بالغ الأهمية في القصص العجيب؟. وهل نستطيع أن نعدّ هذه العلامات «Les signes» دقيقةً بما فيه الكفاية؟. إن «أفاناسييف» ـ على سبيل المثال ـ يصنف حكاية «الصياد والسمكة الصغيرة» في قصص الحيوان. فهل هو على حق في ذلك أم لا؟. وإذا كان على خطأ فلماذا؟.

سنرى فيما يلي أن القصص تسند ـ وبكل يسر ـ الأفعال نفسها إلى البشر والأشياء والحيوانات. وهذه القاعدة ملحوظة خصوصاً في القصص العجيب، وإن كنا نصادفها أيضاً في القصص الأخرى. وفي هذا المجال، فإن من بين الأمثلة الشهيرة هذه القصة التي تدور حول اقتسام الحصاد: («أنا» ميشا «آخذ القسم العلوي، وأنت تأخذ الجذور»). وإذا كان المخدوع في «روسيا» هو الدب، فإنه الشيطان في غربي «روسيا». وهكذا، فإننا إذا ما أضفنا إلى هذه القصة متغيّرها الغربي، فإنها تخرج دفعةً واحدةً من قصص الحيوان. فأين ينبغي تصنيفها؟. من الواضح أنها ليست قصةً أخلاقيةً، إذ ما هي الأخلاق التي تسمح بتقسيم الحصاد على هذا النحو؟. ولكن القصة ليست أيضاً من القصص التي يدخل فيها عنصر العجيب، فهي قصة لا تجد لنفسها مكاناً في التقسيم المقترح.

---

(1) وهذا التصنيف هو الذي يقترحه «ميلر» «V.F.Miller» ويوافق فيه التصنيف الذي تقدمه المدرسة الأسطورية (قصص أسطورية ـ قصص عن الحيوان ـ قصص عن الأخلاق).

غير أن هذا لا يضعف من تأكيدنا أن المبدأ الذي قام عليه هذا التصنيف مبدأ صحيح. فواضعوه استسلموا للانقياد وراء حدسهم، ولكن الكلمات التي استخدموها لم تكن ملائمةً لما كانوا يشعرون به. وإنني لأشك في أنه يمكن لأحدٍ أن يراوده الخطأ ويصنف حكاية «عصفور النار» أو حكاية «الذئب الرمادي» بين قصص الحيوان. كما يتجلى لنا ـ وبالوضوح ذاته ـ أن «أفانا سيف» قد أخطأ في ما يتعلق بحكاية «السمكة الذهبية». وإذا كنا على هذا اليقين فليس ذلك ناتجاً عن وجود أو عدم وجود حيوانات في هذه القصص، وإنما لأن القصص العجيب ينطوي على بنيةٍ شديدة الخصوصية. فهي بنية نحس بها على الفور؛ بنية تحدد هذه الفئة «Catégorie» من القصص حتى ولو لم نكن على وعيٍ بذلك. وكل باحث يعلن أنه إنما يقوم بالتصنيف وفقاً للتصويرة «schéma» المقترحة، فإنه ـ في الواقع ـ يعمل بشكلٍ مغايرٍ، ولكنه لأنه يقع في التناقض فإن ما يقوم به صحيح. فإذا كان الأمر كذلك، وإذا كان التقسيم يعتمد بشكلٍ غير واعٍ على بنية القصة التي لم تدرس بعد، ولم يتم حتى تحديدها، فإنه يجب أن يُعاد النظر في تصنيف القصص من أساسه. وهكذا يجب أن يعبّر التصنيف عن نظامٍ من العلامات الشكلانية البنيوية كما هي الحال في العلوم الأخرى. ولإنجاز ذلك ينبغي دراسة هذه العلامات.

ولكننا نمضي مسرعين. فالحالة التي قمنا بوصفها بقيت مبهمةً حتى اليوم. كما أن المحاولات الجديدة لم تأت بأي جديد. وهكذا يقترح «وونـدت»[1] «Wundt» ـ على سبيل المثال ـ في عمله الشهير الذي يتناول فيه نفسية الشعوب التقسيم التالي:

1ـ القصص الأمثال الأسطورية «Mythologische febel- märchen»

2ـ القصص العجيبة الصرف «Reine Zaubermärchen».

3ـ القصص والأمثال البيولوجية «Biologische Märchen und fabeln».

---

(1) «W.Wundt» - «Volkerpsychologie», Bd.II, Leipzig, 1960, Abt, I,P.346.

4ـ الأمثال الصرف عن الحيوانات «Reine Tierfabeln».

5ـ قصص «عن البدء» «Abstammungsmärchen».

6ـ قصص وأمثال فكاهية «Scherzmärchen und scherzfablen».

7ـ أمثال أخلاقية «Moralische fabeln».

وهذا التصنيف أغنى بكثيرٍ من التصنيفات السابقة. ولكنه ـ بدوره ـ يثير بعض الاعتراضات. فالأمثال «Les fables» (وهي مفردة تَحُدُّ خمس مجموعات من بين سبع) مقولة شكلية «Catégorie formelle»، وما يقصده «ووندت» بها غير واضح. فأما كلمة «الفكاهة» فغير مقبولة إطلاقاً لأنه يمكن تناول القصة نفسها إما بصيغةٍ بطوليةٍ وإما بصيغةٍ هزلية. كما يحق لنا أن نتساءل عن الفرق بين «الأمثال الصرف عن الحيوانات» و«الأمثال الأخلاقية». ففيم لا تكون «الأمثال الصرف» «أخلاقيةً»، وفيم لا يكون العكس؟.

إن التصنيفات التي تفحصناها تخص تقسيم القصص إلى عدة فئات، كما أن هناك تقسيماً للقصص حسب موضوعاتها. فإذا كان التقسيم إلى فئاتٍ يضعنا أمام صعوباتٍ، إن التقسيم إلى موضوعاتٍ يضعنا في السديم الكامل. ونحن في غنىً عن القول إن مفهوماً على درجةٍ من التعقيد والغموض كمفهوم الموضوع «Le sujet» إما أن يبقى خاوياً أو أن يملأه كل كاتبٍ حسب هواه. ولنستبق الأمر قليلاً فنقول إن تقسيم قصص الأعاجيب تبعاً للموضوع أمر مستحيل تماماً من حيث المبدأ، ولا بدّ من إعادة النظر فيه ـ بدوره ـ كما هو الأمر بشأن التقسيم إلى فئات. فللقصص خصوصية تكمن في أنه يمكن نقل الأجزاء المكوّنة «Parties constitutives» لكل قصةٍ إلى قصةٍ أخرى دون أدنى تغيير. وسنأتي على قانون التبادلية هذا بالدراسة المفصلة فيما بعد. فأما هنا فسنكتفي بالإشارة إلى أن «بابا ياغا» ـ على سبيل المثال ـ تصادَف في القصص الأشد اختلافاً وفي الموضوعات الأكثر تنوعاً. وهذه السمة خصوصية نوعية من خصوصيات القصص الشعبي «Conte populaire». ولكنه على الرغم من هذه الخصوصية فإن الموضوع يتحدد على النحو التالي: يؤخذ من القصة جزء ما (وغالباً ما يكون هذا الجزء هو الذي يبرز صدفةً للعيان)، ثم يُنظر على أي أمرٍ يدور، وتنتهي اللعبة. هكذا تتم تسمية

القصة التي يتدخل فيها «كوشتشي» «Kochtchei» بقصة «كوشتشي»، وهكذا دواليك. ولنتذكرّ أنه ما من مبدأ يسود اختيار العناصر المحدّدة. فمن المنطقي بما لا مفرّ منه ـ وبالنظر إلى قانون التبادلية ـ أن يكون التشويش الكامل. ولكي يكون كلامنا أكثر دقة، فإننا بإزاء تقسيم متراكب «division chevauchante». وتصنيفٌ من هذا النوع يفسد دائماً طبيعة المادة المدروسة؛ هذا بالإضافة إلى أن المبدأ الأساسي للتقسيم غير قابلٍ للتطبيق ـ في هذه الحالة ـ إلى النهاية. وهذا ما يضع أحد القوانين المنطقية الأكثر بساطة موضع الانتهاك مرة أخرى. وهذه الحالة مازالت موجودةً حتى يومنا هذا.

وفي وسع المثالين التاليين أن يوضحا ما أتينا على ذكره للتو. فلقد نشر «ڤولكوف» («R.M.Volkov») الأستاذ في «أوديسا» عام (1924) كتاباً أفرده للقصة[1] أعلن في صفحاته الأولى أنه يمكن للقصة العجيبة أن تدور حول خمسة عشر موضوعاً. وهذه الموضوعات هي التالية:

1ـ الأبرياء الملاحقون.

2ـ البطل الأبله.

3ـ الإخوة الثلاثة.

4ـ البطل المصارع للتنين.

5ـ البحث عن عروس.

6ـ العذراء العاقلة.

7ـ ضحية السحر الأبيض والسحر الأسود «Charme ou sort».

8ـ مالك الطلسم.

---

(1) «R.M.Volkov», skazka. Rozyskanija po sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki,t. I,skazka velikorusskaja ukrainskaja, belorusskaja. [Le conte. recherches sur la formation du sujet dans le conte PoPulaire t.I,Le conte russe, ukrainien, lielorusse],. Gosizdat ukrainy (odessa), 1924.

9 ـ مالك الأشياء المسحورة.

10ـ الزوجة الخائنة. . . . الخ.

ولكنه ما من أحدٍ يطلعنا على كيفية تثبيت هذه الموضوعات خمسة العشر. فلو تمعنّا في المبدأ الذي قام عليه هذا التقسيم لكان في وسعنا أن نقول: إن التفريع الأول «La première subdivision» من هذا التقسيم يتحدد بالعقدة. (وسترى فيما بعد ماذا تعنيه العقدة هنا). وأما التفريع الثاني فيحدده طبع البطل. وأما الثالث فيحدده عدد الأبطال. وأما الرابع فتحدده لحظة من لحظات الحدث. . . الخ. وهكذا فإنه لا وجود لمبدأ يحكم هذا التقسيم، مما يفضي إلى السديم الحقيقي. أفلا توجد إذاً قصص يذهب فيها الإخوة الثلاثة (التفريع الثالث) بحثاً عن العرائس (التفريع الخامس)؟ ثم أفلا يستعمل مالك الطلسم طلسمه إلاّ لمعاقبة زوجته الخائنة؟. إن في وسعنا أن نقول إن هذا التصنيف غير علمي بالمعنى الدقيق للكلمة. فهو ليس أكثر من إمكانية فهرسٍ غير ذي قيمةٍ تذكر. وهل يمكن مقارنة هذا التصنيف ـ ولو من بعيدٍ ـ بتصنيف النباتات أو الحيوانات؛ هذا التصنيف الذي لا يقوم على أساس المظاهر وإنما على أساس دراسةٍ مسبقةٍ دقيقةٍ ومستفيضةٍ للجسمان المعروض على التصنيف.

أما وقد تطرقنا إلى مسألة التصنيف إلى موضوعات، فإننا لا نستطيع أن نقف صامتين إزاء الفهرس الذي وضعه «آرن» «A.Aarne» للقصص(1). و«آرن» أحد مؤسسي ما يسمى بالمدرسة الفنلندية. ولسنا هنا بصدد الإدلاء برأينا حول هذا الخط، وإنما نكتفي بالإشارة إلى أن من بين المطبوعات العلمية عدداً لا بأس به من المقالات والملاحظات التي تنصبّ على متغيرات هذا الموضوع أو ذاك. وهذه

---

(1) «A.Aerne», «Verzeichnis der märchentypen», Folklore Fellows communications, N°3, Helsinki, 1911. cet index a souvent été traduit et reédité. Dernière édition: The types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aerne's verzeichnis der märchentypen (FFC,N°3). Translated and enlarged by s.Thompson Fellows Communications, N° 184, Helsinki, 1964.

المتغيرات تأتي أحياناً من مصادر غير متوقعةٍ بتاتاً. وقد يتراكم الكثير منها دون أن يخضع لأية دراسةٍ منهجية. وهذا هو نوع الدراسة التي تنصب عليها أساساً جهود المدرسة الفنلندية. فممثلوها يقومون بجمع متغيرات كل موضوعٍ ومقارنتها بعضها ببعض على مستوى العالم بأسره. وهكذا تتجمع المادة بشكلٍ جيو إيتنوغرافي على أساس نظامٍ مبنيٍ مسبقاً، ومن ثم تستخلص النتائج المتعلقة بالبنية الأساسية لهذه القصص وانتشارها وأصل موضوعاتها. غير أن في هذه الطريقة أيضا ما يدعو إلى بعض الانتقادات. وكما ستتبين لاحقاً فإن الموضوعات (وخاصةً منها موضوعات القصص العجيب) ترتبط بعضها مع بعض بقرابة شديدة الوثوق. إذ إنه من المتعذر تحديد النقطة التي ينتهي فيها موضوع ومتغيراته، ويبدأ فيها موضوع آخر إلا بعد دراسةٍ معمقةٍ لموضوعات القصص، وتحديدٍ دقيقٍ للمبدأ الذي يحكم اختيار الموضوعات ومتغيراتها. ولكن هذه الشروط غير متوفرةٍ إضافةً إلى أن التبادلية بين العناصر لم توضعْ ـ هي الأخرى هنا ـ موضع الحسبان. فأعمال هذه المدرسة تستند إلى مقدمةٍ غير واعيةٍ يُعدّ ـ في ضوئها ـ كل موضوع كلاً عضوياً يمكن انتزاعه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على انفراد.

ومن جهة أخرى، فإن تقسيم الموضوعات بموضوعيةٍ مطلقةٍ، وانتقاء المتغيرات أمران ليسا من السهولة بمكان. فموضوعات القصص يرتبط بعضها ببعضٍ بشكلٍ وثيق. وهي متداخلة مع بعضها إلى الحد الذي يتطلب معالجةً خاصةً قبل تقسيم الموضوعات. فإذا لم تتحقق هذه الدراسة سيبقى الباحث تحت رحمة ذوقه، وسيستحيل ـ ببساطةٍ ـ تقسيم الموضوعات بشكلٍ موضوعي. ولنتوقف عند هذا المثال: فـ «بولت» و«بوليفكا» يضعان قصة «أفاناسيف» التي تسمى «بابا ياغا» (102)[1] بين متغيرات قصة «فراو هول» «Frau Holle» ثم يتبعانها بإحالاتٍ إلى مجموعةٍ من القصص الأشد تنوعاً، والتي تدور حول نفس الموضوع. والأمر هنا يتعلق بجملة المتغيرات الروسية المعروفة في تلك الفترة، حتى تلك التي ينوب فيها «التنين» أو «الفئران» مناب «بابا ياغا». ولكن حكاية «موروزكو» «Morozko»

---

(1) الأرقام التي سوف نقدمها بالحروف المائلة تعيد إلى قصص الطبعة الأخيرة من مجموعة «أفانا سيف». (Norodnye russkie skazdi- A.N.Afanasieva) القصص الشعبية الروسية لـ «أفانا سيف») t.I.III- Moscou- 1958.

تبقى غائبةً عن هذه المجموعة، فلماذا؟. إن الكنة المطرودة من البيت تعود ـ هنا أيضاً ـ محمّلةً بالهدايا. وهنا أيضا تتمخض الأحداث عن إرسال الفتاة ومعاقبتها. وليس هذا كل ما في الأمر. فـ «موروزكو» و«فراو هولي» كلاهما يمثل الشتاء. ولكن القصة الألمانية تعتمد تجسيداً أنثوياً للشتاء في حين إنه تجسيد ذكري في القصة الروسية. ومن الجلي أن حكاية «Histoire» «موروزكو» ـ بقوتها وتوهجها ـ قد فرضت نفسها، وترسخت في الأذهان ـ على نحوٍ ذاتي ـ كنمطٍ خاصٍ من أنماط القصة وموضوعٍ مستقلٍ يمكن أن يكون له متغيراته الخاصة. وهكذا يتبين لنا جيداً أنه لا توجد معايير موضوعية صرف للفصل بين موضوعين. فما ينظر إليه باحث على أنه موضوع جديد ينظر إليه باحث آخر على أنه أحد المتغيرات والعكس صحيح. ونحن لم نقدم أكثر من مثالٍ جد بسيط. ولكن بقدر ما يتضخم الجُسمان ويمتد، بقدر ما تتزايد الصعوبات.

وأياً كان، فإن المناهج التي تعتمدها هذه المدرسة تتطلب إعداد لائحةٍ بالموضوعات قبل كل شيء، وهذه هي المهمة التي باشرها «آرن».

وقد وضعت هذه اللائحة موضع الاستخدام العالمي، وقدمت خدمةً جُلّى في ميدان دراسة القصة. فبفضل فهرس «آرن» أصبح ممكناً ترقيم القصص. فـ «آرن» يسمي الموضوعات أنماطاً «Types» ويعطي كل نمطٍ رقماً. ومن الملائم جداً أن يكون بالإمكان إعطاء القصص تعييناتٍ اصطلاحية قصيرة (وذلك بالإحالة إلى أرقام الفهرس).

على أن للفهرس ـ إلى جانب مزاياه ـ عدداً كبيراً من المثالب الخطيرة. فهو ـ كتصنيف ـ لا يخلو من الأخطاء التي وقع فيها «فولكوف». فالتقسيمات الأساسية فيه هي:

1) ـ قصص عن الحيوانات..

2) ـ قصص صرف.

3) ـ أحدوثات. ومن اليسير التعرف هنا على الطرق إياها في ثوبٍ جديد. (ومن العجيب حقاً أن تعد قصص الحيوان قصصاً من النوع الصرف). وإننا لنتساءل أيضاً عما إذا كنا نمتلك دراسةً عن مفهوم الأحدوثة على جانبٍ من الدقة

يمكّننا من استخدام هذا المفهوم باطمئنان. (انظر «أمثال» «ووندت»). ولن ندخل في تفاصيل هذا التصنيف، وإنما نكتفي بالوقوف عند القصص العجيب الذي يشكل مرتبةً فرعية. ولنلاحظ على عجلٍ أن إدخال المراتب الفرعية يشكل أحد فضائل «آرن» لأن أحداً قبله لم يدرس التقسيم إلى أجناسٍ وأنواعٍ فرعية. والقصص العجيب ينقسم ـ تبعاً لـ «آرن» ـ إلى الفئات التالية:

1) ـ العدو السحري.

2) ـ الزوج (أو الزوجة) السحري.

3) ـ المهمة السحرية.

4) ـ المساعد السحري.

5) ـ الأداة السحرية.

6) ـ القوة أو المعرفة السحرية.

7) ـ عناصر سحرية أخرى. وبصدد هذا التصنيف فإننا يمكن أن نكرر كلمةً كلمةً تقريباً نفس الانتقادات الموجهة إلى تصنيف «فولكوف». فماذا نحن فاعلون على سبيل المثال ـ وهذا ما تكثر ملاحظته ـ بالقصص التي تنجَز فيها المهمة السحرية بعون المساعد السحري؟ أو بالقصص التي تكون فيها الزوجة السحرية هي نفسها المساعد السحري؟.

وحقيقة القول إن «آرن» لم يحاول القيام بتصنيفٍ علميٍ حق. ولئن كان فهرسه نافعاً بحد ذاته كعملٍ مرجعي، ومتمتعاً بأهميةٍ علميةٍ كبيرةٍ، إن له أيضاً مخاطره. فهو يزود بأفكارٍ خاطئةٍ في ما يخص القضايا الجوهرية. وفي الواقع، فإنه لا وجود لتقسيم دقيقٍ للقصص إلى أنماط، عَدّ عن أن مثل هذا التقسيم يبدو ـ في كل مرةٍ يثار فيها ـ نوعاً من الوهم. وإذا كانت الأنماط موجودة، فإنها غير موجودةٍ على المستوى الذي يضعها عليه «آرن» وإنما على مستوى الخصائص البنيوية للقصص المتشابهة. وهذا ما سنعود إليه فيما بعد. إن تقاربَ الموضوعات بعضها مع بعض، واستحالة وضع حدٍ موضوعيٍ مطلقٍ بينها، كل ذلك يفضي إلى النتيجة التالية: فحين نرغب في إعادة نصٍ ما إلى هذا النمط أو ذاك، إننا غالباً ما نجهل أي رقمٍ نختار. فالتوافق بين نمطٍ ونصٍ معروضٍ للترقيم ليس إلا تقريبياً في الغالب

الأعم. وهكذا فإنه من بين مائةٍ وخمس وعشرين قصةً تقدمها مجموعة «نيكيفوروف» «A.I. Nikiforov» لا توجد إلا خمس وعشرون قصةً مرقمةً (أي عشرون في المائة) فضلاً عن أنها لا تحمل إلا أرقاماً تقريبيةً واصطلاحية. وهذا ما يشير إليه الكاتب عندما يضع هذه الأرقام بين أقواس(1). ولكنْ، ما الذي يحدث لو أن عدة باحثين أحالوا القصة نفسها إلى عدة أنماط؟. هذا من جهةٍ. ومن جهةٍ أخرى، فلما كانت الأنماط غير محددة ببنية القصة وإنما بهذه اللحظة الحرجة «Le moment fort» أو تلك، ولما كان في وسع القصة أن تحتوي على العديد من اللحظات الحرجة، فإنه يحدث أن يضطر الباحث إلى إحالة القصة نفسها إلى عدة أنماط في نفس الوقت، وقد يصل ذلك إلى الخمسة في إحداها). وهذا لا يعني بالضرورة أن النص يتألف من خمسة موضوعات. فمثل هذه الطريقة في التحديد ليست ـ في العمق ـ إلاّ تحديداً يقوم على أساس الأجزاء المكونة. ولكن «آرن» ـ في ما يتعلق بمجموعةٍ معينةٍ من القصص ـ يذهب إلى حدّ اختراق مبادئه. فهو يمر فجأة ـ وبطريقةٍ غير منطقيةٍ وغير متوقعةٍ ـ من التقسيم على أساس الموضوعات إلى التقسيم على أساس «الحوارك» «Les motifs». وعلى هذا تم تحديد أحد مراتبه الفرعية، وهي المجموعة التي أطلق عليها اسم «الشيطان الغبي». ويمثل هذا التشوش ـ مرةً أخرى ـ الطريق القويم الذي يقود إليه الحدس. وسوف نحاول ـ فيما بعد ـ أن نثبت أن دراسة أصغر الأجزاء المكوّنة هي المنهج الأمثل للبحث.

وهكذا يتبين لنا أن البحوث المنصبّة على التصنيف لم تقطع شوطاً بعيداً إلى الأمام على الرغم من أن التصنيف يشكل إحدى الخطوات الأساسية لكل بحث. ولنتذكر أهمية التصنيف العلمي الأول الذي قام به «لينيه» «Linné» «في علم النبات. ولكن علمنا ما يزال في المرحلة التي سبقت «لينيه».

ولننتقل الآن إلى بابٍ آخر شديد الأهمية في دراسة القصص؛ أعني وصفها

---

(1) «A.I.Nikiforov>- skazochnye materialy Zaonezhja sobrannye, V, 1926, godu. [Les contes des bords du lac onega, collectés en 1926]. skazochnaja komissija, V, 1926, g. obzor rabot, Leiningrad, 1927.

حصراً. هذه هي اللوحة التي تتجلى أمام أعيننا: إن الباحثين الذين يتناولون قضايا الوصف لا يعيرون عملية التصنيف ـ في أغلب الأحيان ـ أي اهتمام (فيزيلوفسكي). ومن جهةٍ أخرى، فإن الباحثين الذين يتفرغون للتصنيف لا يقومون دوماً بوصفٍ مفصلٍ للقصص، وإنما يكتفون بدراسة بعض وجوهها (ووندت). فإذا ما حدث أن اهتم أحد الباحثين بكلا الجانبين، فإنه لا يرى لزاماً على التصنيف أن يتقيد بالوصف بل يلزم الوصف باتباع تصنيفٍ مسبق.

ولكن «فيزيلوفسكي» وعلى الرغم من أنه لم يقل إلا القليل عما يتعلق بوصف القصص فإن ما قاله كان ذا وقعٍ كبير. فهو يتصور من وراء الموضوع مركّباً من الحوارك. فالحرك الواحد يمكنه أن ينتمي إلى موضوعات متباينة[1]. («إن الموضوع سلسلة من الحوارك، والحرِك ينمو حتى يصبح موضوعاً». «إن الموضوعات متنوعة. فإما أن تجتاحها بعض الحوارك، وإما أن تتركب عدة موضوعات بعضها مع بعض». «وبالموضوع» «Sujet» أعني «تيماً» «thème» تنسج فيه حالات مختلفة؛ أي حوارك»). فالحرِك في رأي «فيزيلوفسكي» أولي، والموضوع ثانوي. إن الموضوع فعل خلقٍ وربط. وهذا ما ينتج عنه أنه يتوجب علينا بالضرورة أن نباشر بحثنا على أساس الحوارك أولاً لا على أساس الموضوعات. ولو أن علم القصص قد امتثل بـ «فيزيلوفسكي» في تعليمه القاضي «بالفصل بين قضية الحوارك وقضية الموضوعات»[2] ـ و«فيزيلوفسكي» هو الذي يلح على هذا ـ لكانت قد انجلت كثير من النقاط الغامضة[3].

ولكن توصية «فيزيلوفسكي» بشأن الحوارك والموضوعات ليست أكثر من مبدأ

---

(1) «A.N.Veselovski»- Poetika sjuzhetov [poétique des sujets]- sobranie sochinenij, ser, l(poetika,tII, vyp. 1, saint- petersbourg, 1913, p.l- 133).

(2) ibid

(3) ولكن «فولكوف» وقع في خطأ قاتل عندما قال: (إن الموضوع وحدة ثابتة، وهو نقطة الانطلاق الوحيدة الممكنة في دراسة القصة) R.M.Volkov skazka, p.5). ولكننا نرد على ذلك بمايلي: إن الموضوع ليس وحدة ولكنه متغير. وأما تناوله في دراسة القصة كنقطة بدايةٍ فأمرٍ مستحيل.

عام. فالتفسير المحسوس الذي يقدمه لكلمة «الحرك» هذه لم يعد قابلاً للتطبيق اليوم. فالحرك ـ بالنسبة إليه ـ وحدة لا تتجزأ من وحدات المقصوص «le récit» («أعني بالحرك أبسط وحدة من وحدات المقصوص». «إن ما يشير إلى الحرك هو بساطته الابتدائية والتصويرية «son schématisme élémentaire et imagé». والعناصر الأسطورية والقصصية التي نقدمها فيما يلي إنما هي على هذه الشاكلة: إنها لم تعد قابلة للتفكيك»). غير أن الحوارك المستشهد بها تتميز بقابلية التفكيك. وإذا كانت الحوارك كلاً منطقياً فإن كل جملةٍ من جمل القصة تفصح عن حرك. فالجملة «كان للأب ثلاثة أولاد» حرك. والجملة «تترك الكنة البيت» حرك. والجملة«إيفان يصارع التنين» حرك بدورها. . . الخ). ولو أن الحوارك غير قابلة للتفكيك حقاً لكان الأمر على ما يرام لأن ذلك سيسمح بتكوين فهرس للحوارك. ولكن لنأخذ الحرك التالي: «التنين يختطف ابنة الملك» (والمثال ليس لـ «فيزيلوفسكي»). إنه يتجزأ إلى أربعة عناصر يستطيع كل منها أن يتغير على انفراد. فالتنين يمكن أن يحل محله «كوشتشي» أو الريح أو الشيطان أو الصقر أو الساحر. وأما الاختطاف فيمكن إبداله بمص الدماء أو مختلف الأفعال التي ينجم عنها الضياع «La disparition»، وأما الابنة فيمكن أن تحل محلها الأخت أو الخطيبة أو الزوجة أو الأم. وأما الملك فيمكن أن يحل محله ابنه أو الفلاح أو القس. وهكذا ـ ورغم ماجاء به «فيزيلوفسكي»ـ فإننا مضطرون للتأكيد أن الحرك ليس بسيطاً، ولا مستعصياً على التفكيك. إن الوحدة الابتدائية التي لا تتفكك ليست كلاً منطقياً أو جمالياً. ولما كنا نعتقد مع فيزيلوفسكي أنه يجب على الوصف أن يقدم الجزء على الكل، (و«فيزيلوفسكي» يرى أن الحرك ـ وبالنظر إلى أصله أولي «Primaire» إذا ما قورن بالموضوع)، فإنه يجب علينا أن نحل مشكلة عزل العناصر الأولية بطريقة مختلفةٍ عن طريقة «فيزيلوفسكي».

وحيث أخفق «فيزيلوفسكي» أخفق عدد آخر من الباحثين. ونستطيع هنا أن نستشهد بأعمال «بيديه» «J. Bédier»[1] كتطبيقٍ لمنهج قيّم. فهو أول من اعترف بوجود علاقةٍ بين القيم الثابتة «Valeurs constantes» والقيم المتغيرة «Valeurs variables» في القصة. وقد حاول «بيديه «أن يعبر عن ذلك بشكلٍ مبسطٍ فأطلق

(1) «J.Bédier» - Les Fabliaux, Paris, 1893.

على القيم الثابتة الجوهرية اسم العناصر، وأشار إليها بالحرف اليوناني «أوميڤا» (ω) فأما القيم الأخرى؛ أعني القيم المتغيرة، فقد أشار إليها بالحروف اللاتينية بحيث جاءت تصويرة إحدى القصص ω +a+b+c وجاءت تصويرة قصة أخرى ω+a+b+c+n وتصويرة قصة ثالثة ω+L+m+n وهكذا دواليك. ولكن هذه الفكرة الصحيحة أساساً تصطدم باستحالة تحديدٍ صحيحٍ لهذه الـ «أوميڤا». فما تمثله في الواقع - وبشكلٍ موضوعي - عناصر «بيديه» وكيف يتم عزلها، فإن هذا ما بقي بدون تفسير.(1)

وعلى العموم، فإن المشاكل التي يطرحها وصف القصة لم تلق الكثير من الاهتمام، حيث فضل الباحثون تناول القصة ككلٍ جاهزٍ مكتمل. وفي أيامنا وحسب أخذت فكرة الوصف الدقيق - كضرورةٍ - بالانتشار أكثر فأكثر، في حين كان الحديث عن أشكال القصة دائراً منذ أمدٍ بعيد. وحقيقة الأمر أنه في الوقت الذي تمّ وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وبالفعل فقد تمّ وصفها وتصنيفها حسب بنيتها)، وفي الوقت الذي تمّ وصف سلسلةٍ من الأجناس الأدبية (كالمثل والأود والدراما)، فإن القصة مازالت تدرس دون وصف. والدراسة التكوينية التي لا تستوقفها أشكال القصة تفضي أحياناً إلى نتيجةٍ عبثيةٍ كما بيّن «شكلوڤسكي»(2) وهو يستشهد على ذلك بالقصة الشهيرة التي يتم فيها قياس الأرض بأحد الجلود. فبطل القصة يحصل على الموافقة في أن يأخذ من الأرض ما يمكن أن يغطيه جلد ثور. وهكذا يقدّ الجلد قدداً ويغطي من الأرض أكثر مما يتنظره الطرف المخدوع. وقد حاول «ميلر» مع باحثين آخرين أن يجدوا هنا آثار عقدٍ قضائي «acte Juridique». وفي هذا الخصوص كتب «شكلوڤسكي» يقول: «يظهر أن الطرف المخدوع - وفي كل متغيرات القصة ينطوي الأمر على خدعةٍ - لا يحتجّ على هذا

---

(1) Cf.S.F.Oldenburg, «Fablo Vostochnogo Proishozhdenija» [Le fabliau d'origine occidentale], (Zhurnal ministerstva narodnogo prosve shchenija, CCCXLV, 1903, N° 4,fasc.II, p. 217- 238).

حيث نرى نقداً أكثر تفصيلاً لمناهج «بيديه».

(2) «V.Chklovski»- Qteorii prozy [نظرية النثر] Mouscou-Leningrad 1925- p.24 et suiv.

الاستيلاء على الأرض لسببٍ بسيطٍ، وهو أن الأرض كانت تُقاس ـ على العموم ـ بهذه الطريقة. وها نحن بإزاء وضعٍ عبثي. فإذا كانت عادة قياس الأرض بإحاطتها بالقدد عادةً معروفةً في الزمن الذي تفترض فيه وقوع هذا الفعل، وإذا كانت هذه العادة معروفةً لدى البائع والشاري، فإن ذلك لا يعني عدم وجود خدعةٍ وحسب، وإنما يعني عدم وجود موضوعٍ أيضا لأن البائع كان على علمٍ بما سيحدث». إن إعادة القصة إلى الواقع التاريخي دون تفحص خصوصيات المقصوص كمقصوصٍ تقود إلى نتائج خاطئةٍ على الرغم من التبحر الكبير عند الباحثين الذين أكبّوا على هذه المهمة.

على أن أفكار «ڤيزيلوڤسكي» و«بيدييه» تعود إلى ماضٍ بعيدٍ نسبياً. وعلى الرغم من أن هؤلاء العلماء كانوا من مؤرخي الفولكلور على وجه الخصوص، فقد كانت دراستهم الشكلية ـ في الواقع ـ فكرةً جديدةً وصحيحةً في الحقيقة، ولكن أحداً لم يعمل على تطويرها أو تطبيقها. وأما في الوقت الراهن فإن الضرورة في دراسة أشكال القصة لا تثير أدنى اعتراض.

إن الدراسة البنيوية لكل وجوه القصة هي الشرط الضروري لدراستها التاريخية. كما أن دراسة القانونية الشكلية هي التي تحدد ـ مسبقاً ـ كل أنواع القانونية التاريخية.

والدراسة الوحيدة القادرة على الاستجابة لهذه الشروط هي التي تكتشف قوانين البنية، لا تلك التي تقدم تبويباً «Catalogue» سطحياً للأساليب الشكلية لفن القصة. إن الكتاب المذكور سابقاً لـ «ڤولكوڤ» يقترح علينا الوسيلة التالية للوصف: فالقصص تفكك ـ قبل كل شيء ـ إلى حوارك، وتعدّ من الحوارك صفات الأبطال («صهران عاقلان، والثالث أبله») وعددهم («ثلاثة إخوة»)، وأفعالهم («وصية الأب ـ في أن يحرس أبناؤه قبره بعد موته ـ لا يحترمها إلا الأبله») وكذلك الأشياء («الكوخ ذو قوائم الدجاجة» والطلاسم)... الخ. ولكلٍ من هذه الحوارك علامة اصطلاحية تتكون إما من حرفٍ ورقمٍ أو من حرفٍ ورقمين. كما تحمل الحوارك المتشابهة إلى حدٍ ما نفس الحرف مع تباين في الأرقام. وهنا يفرض نفسه السؤال التالي: إذا كنا منطقيين حقاً واعتمدنا هذه الطريقة لترميز محتوى القصة بكامله، فكم سيكون لدينا من الحوارك؟. إن

«ڤولكوڤ» يقدم مائتين وخمسين رمزاً تقريباً (وما من لائحةٍ دقيقةٍ هنا). ومن الجلي أن كثيرا من الحوارك قد أهمل، وأن «ڤولكوڤ» قد لجأ إلى الاختيار دون أن ندري أي اختيار هذا الذي لجأ إليه. أما وقد قام «ڤولكوڤ» بعزل الحوارك، فقد أعاد نسخ القصص مترجماً الحوارك آلياً إلى رموزٍ، ومقارناً بين صيغها. وبالطبع فإن القصص التي تتشابه تنطوي على صيغٍ متشابهة. هذا وتحتل هذه الصيغ الكتاب بكامله. و«النتيجة» الوحيدة التي يمكن استخلاصها هي التشديد على أن القصص المتماثلة تتشابه، وهذا لا يفضي إلى شيءٍ، ولا يلزم بشيء.

وهكذا نرى طبيعة المشاكل التي يدرسها العلم. وفي وسع القارىء قليل الدربة أن يتساءل: أفلا يهتم العلم ـ في الواقع ـ بمجرداتٍ عديمة النفع؟ ثم أن تكون الحوارك قابلةً للتفكك أو لا تكون، أفليس ذلك سيان؟. وما أهمية معرفة الكيفية التي يتم بها عزل العناصر الأساسية، وتصنيف القصص، وما إذا كان ينبغي دراستها بالنظر إلى الحوارك أو الموضوعات؟. إننا لَتبدَ هنا الرغبة في أن تثار أسئلة محسوسة أكثر، ملموسة أكثر، وأقرب إلى متناول أولئك الذين يحبون القصص بكل بساطة. ولكن هذه الرغبة تقوم على خطأ. فلنعمدْ إلى هذه المقارنة: هل يمكن الحديث عن حياة لغةٍ ما دون أية معرفةٍ بأجزاء الخطاب «Le discours»؛ أعني ببعض مجموعاتٍ من الكلمات المرتبة حسب قوانين تحولاتها؟. إن اللغة الحية معطى محسوس. وأما دعامتها التجريدية فهي قواعدها. ومثل هذه الدعائم أسس للعديد من مظاهر الوجود، وعليها بالفعل ينصبّ كل اهتمام العلم. ولا يمكن لأية واقعةٍ محسوسةٍ أن تجد لها تفسيراً إذا لم توضع هذه الأسس المجردة موضع الدرس.

على أن العلم لا تحدّه الأسئلة التي يطرحها هذا البحث. فنحن لن نحفل إلاّ بالمسائل التي تخص علم المورفولوجيا. ولقد أهملنا ـ بشكلٍ خاصٍ ـ حقل البحوث التاريخية الشاسع. ويمكن لهذه البحوث أن تبدو أكثر إمتاعاً من البحوث المورفولوجية. ولقد تمّ إنجاز الكثير في هذا الميدان. ولكن القضية العامة التي تكمن في معرفة المصدر الذي تأتي منه القصص بقيت ـ في مجملها ـ دون حلّ على الرغم من أنه توجد بالتأكيد قوانين تحكم ولادتها وتطورها؛ قوانينُ مازالت تنتظر الصياغة. وبالمقابل لقد تمت دراسة بعض القضايا الخاصة بشكل أفضل.

ولن يكون من المجدي تعداد أسماء المؤلفات. ولكننا نؤكد أنه مالم تقم دراسة مورفولوجية صحيحة فإنه لا يمكن أن تقوم دراسة تاريخية جيدة. فإذا لم نعرف كيف نفكك القصة إلى أجزائها المكوّنة فإنه لن يكون في وسعنا أن نقوم بأية مقارنةٍ مشروعة. وإذا لم يكن في وسعنا القيام بالمقارنات، فكيف يمكن مثلاً أن نلقي أي ضوء على العلاقات الهندية المصرية، أو العلاقات بين الأمثال اليونانية والأمثال الهندية؟. إذا كنا لا نعرف كيف نقارن بين قصتين، فكيف يمكن أن ندرس الروابط بين القصة والدين؟ وكيف يمكن أن نقارن بين القصص والأساطير؟. وأخيراً، وكما أن الأنهار تصب كلها في البحر، فإنه لا بد لكافة المشكلات المتعلقة بدراسة القصص أن تفضي أخيراً إلى حل هذه المشكلة الجوهرية التي تبقى مطروحةً على الدوام، وهي مشكلة التماثل بين قصص العالم بأسره. إذ كيف نفسر التشابه في حكاية «الملكة الضفدعة» في روسيا وألمانيا وفرنسا وعند الهنود الحمر وفي نيوزيلنده في حين لا يمكن البرهنة التاريخية على وجود أي احتكاكٍ بين هذه الشعوب؟ إنه لايمكن تفسير هذا التشابه مادامت لم تتكون لدينا صورة صحيحة عن طبيعته. فالمؤرخ الذي لاخبرة له بالمسائل المورفولوجية لن يبصر التماثل في الموضع الذي يوجد فيه حقاً، وسيهمل وجوه التوافق التي لم يكن قد لاحظها على الرغم من أهميتها الشديدة بالنسبة إليه. وعلى العكس من ذلك، فحين يعتقد المؤرخ أنه وقع على تشابهٍ ما، سيكون في وسع المورفولوجي أن يبيّن له أن الظواهر التي قارن بينها إنما هي في غاية التباين.

وهكذا نرى أن أكثر من مشكلٍ رهن بدراسة الأشكال. فلن نرفض إذاً أن نقوم بهذا العمل التحليلي الدؤوب الذي لا مجد من ورائه، والذي يضاعف من تعقيده أنه يتم تناوله من وجهة النظر الشكلية التجريدية. فهذا العمل الشحيح و«غير الماتع» هو الذي يفضي إلى الأبنية «Les constructions» الشاملة والعمل الماتع.

منهج ومادة

لقد كنت على اعتقادٍ جازمٍ بأن النمط العام المؤسس على التحولات يجتاز كل الكائنات العضوية، ويمكن رصده بسهولةٍ في كافة أجزائه وعلى أي مقطعٍ وسطيٍ كان.

«غوته»

سنحاول قبل كل شيءٍ تحديد مهمتنا. وكما سبق أن أشرنا في مقدمتنا، فإن هذا الكتاب مخصص للقصص العجيب. ووجود القصص العجيب كفئةٍ خاصةٍ هو ما نسلّم به كفرضية عملٍ ضرورية. فأما ما نعنيه بها فهو القصص المصنفة في فهرس «آرن» و«تومبسون» تحت الأرقام الممتدة من 300 إلى 749. وهذا التحديد الأولي مصطنعٌ غير أن الفرصة ستكون مواتيةً لتقديم تحديدٍ أكثر دقة. وسنستخرج هذا التحديد من الخلاصات التي سنكون قد توصلنا إليها. وسنعمد إلى المقارنة بين موضوعات هذه القصص. ومن أجل ذلك سنقوم أولاً بعزل الأجزاء المكونة للقصص العجيب متبعين مناهج خاصة(انظرْ مايلي)، ثم نُتبع ذلك بمقارنة القصص حسب أجزائها المكونة، وستكون نتيجة هذا العمل دراسة في الشكل «Une morphologie»؛ أعني وصفاً للقصص تبعاً لأجزائها المكونة وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض إضافة إلى علاقتها بالكل.

فما هي المناهج التي تسمح بالقيام بوصفٍ صائبٍ للقصص؟. لنقارنْ بين الحالات التالية:

1 ـ الملك يعطي أحد الشجعان نسراً. يحمل النسر الشجاعَ إلى مملكةٍ أخرى (171).

2 ـ الجدّ يعطي «سوتشينكو» حصاناً. يحمل الحصان «سوتشينكو» إلى مملكةٍ أخرى (132).

3 ـ أحد السحرة يعطي «إيڤان» زورقاً. يحمل الزورق «إيڤان» إلى مملكةٍ أخرى (138).

4 ـ الملكة تعطي «إيڤان» خاتماً. يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون «إيڤان» إلى مملكةٍ أخرى (156)...... الخ.

ففي الحالات المعروضة نجد قيماً ثابتةً وأخرى متغيرة. وما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها في الوقت نفسه). وما لا يتغير هو أفعالها «actions» أو وظائفها «Fonctions». ويمكن أن نستخلص من ذلك أنه غالباً ما تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصياتٍ مختلفة. وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقاً من وظائف الشخصيات.

وإنما يجب علينا أن نحدد إلى أي مدىً تمثل هذه الوظائف حقاً قيماً ثابتةً متكررةً في القصة. فأما بقية المسائلِ فكلها متعلقة بالإجابة على هذا السؤال الأول وهو: ما عدد الوظائف التي تحتوي عليها القصة؟.

تبين الدراسة أن الوظائف تتكرر بشكلٍ مذهل. فلاختبار الكنَّة ومكافأتها نلتقي بـ «بابا ياغا» أو «موروزكو» أو الدب أو جني الغابة أو رأس الفرس على قدم المساواة. وبمتابعة هذه البحوث نستطيع أن نثبت أن شخصيات القصص ـ مهما تباينت ـ تقوم غالباً بنفس الأفعال. فأما الأداة التي يتم بها إنجاز وظيفةٍ ما، فهي التي يمكن أن تتغير. إنها إذاً قيمة متغيرة. فـ «موروزكو» يتصرف بشكلٍ مغايرٍ لـ «بابا ياغا»، ولكن الوظيفة بحد ذاتها قيمة ثابتة. ومعرفة ما تقوم به الشخصيات هو السؤال الوحيد المهم في دراسة القصة. فأما مَنْ يقوم بالشيء وكيف يقوم به، فإنها أسئلة لا تطرح إلا بشكل ثانوي.

إن وظائف الشخصيات تمثل هذه الأجزاء المكونة التي يمكن أن تحل محل «الحوارك» عند «ڤيزيلوڤسكي» والعناصر عند «بيديه». ولنلاحظ هنا أن تكرار الوظائف نفسها على أيدي منفذين متباينين كان ملحوظاً لمؤرخي الأديان ـ منذ زمن بعيد ـ في الأساطير والمعتقدات، ولكنه لم يكن ملحوظاً لمؤرخي القصة. فكما تنتقل صفات الآلهة ووظائفها من واحدٍ إلى آخر حتى يكتسبها ـ في النهاية ـ القديسون المسيحيون، كذلك تنتقل الوظائف من بعض شخصيات القصص إلى

شخصيات أخرى. ونستطيع ـ استباقاً ـ أن نقول إن عدد الوظائف غاية في القلة، في حين لا حصر لعدد الشخصيات. وهذا ما يفسر الوجه المزدوج للقصة العجيبة. فمن جهةٍ هناك تنوعها المدهش وريشتها الحافلة بالألوان. ومن جهةٍ أخرى هناك رتابتها ووحدة شكلها التي لا تقل إدهاشاً عن سابقتها.

وهكذا تمثل وظائف الشخصيات الأجزاء الأساسية في القصة. وهذه الوظائف هي ما ينبغي علينا أولاً أن نقوم بعزله.

ومن أجل ذلك ينبغي تحديد الوظائف. وهذا التحديد يجب أن يكون محصلة اهتمامين اثنين. فقبل كل شيءٍ لا يجوز أبداً للتحديد أن يقيم أي اعتبارٍ للشخصية المنفذة. وفي معظم الحالات ستتم تسمية الوظيفة باسمٍ يعبّر عن الفعل كـ (الحظر «Interdiction» والاستجواب «Interrogation» والهرب «fuite». . . . الخ). ومن ثم فإنه لا يمكن للفعل أن يتحدد خارج موقعه في مجرى المقصوص «récit». فلا بد من الاهتمام بما للوظيفة من دلالةٍ في سير الحبكة.

فإذا تزوج «إيڤان» من الأميرة، فإن الأمر يختلف تماماً عن زواج الأب من أرملةٍ أم لابنتين. وإليك مثالاً آخر: ففي حالةٍ أولى، يحصل البطل على مائة روبل من أبيه، ومن ثم يشتري بهذا المال قطاً عرّافاً. وفي حالةٍ أخرى، يحصل البطل على المال كمكافأةٍ على العمل البطولي الذي قام به لتوه. وتنتهي القصة عند هذه النقطة. فعلى الرغم من التطابق في الفعل (منحة مالية) إننا نجد أنفسنا أمام عناصر مختلفة مورفولوجياً. وهكذا نرى أنه يمكن للأفعال المتطابقة أن تأخذ دلالات متباينة، والعكس صحيح. ونعني بالوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعلٍ محددٍ من منظور دلالته في سير الحبكة.

هذا ويمكن للملاحظات التي قدمناها أن تصاغ على النحو التالي باختصار:

1 ـ إن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات أياً كانت هذه الشخصيات، وأياً كانت الطريقة التي تؤدّى بها هذه الوظائف. فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.

2 ـ إن عدد الوظائف الذي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود.

وبمجرد أن يتم عزل الوظائف، ما يلبث سؤال آخر أن يطرح نفسه. ففي أي

تجمع «groupement»، وضمن أي ترتيبٍ «Ordre» تقدم هذه الوظائف نفسها؟. لنتحدث أولاً عن ترتيبها. فهناك مَنْ يعتقد أنه ترتيب ينطوي على الصدفة. ولقد كتب «ڤيزيلوڤسكي»: «أن اختيار المهمات واللقاءات وترتيبها (والكاتب يورد أمثلةً من الحوارك) يفترض قدراً من الحرية»[1]. ويعبر «شكلوڤسكي» عن هذه الفكرة بطريقة أكثر وضوحاً عندما يقول: «إننا لا نفهم البتة لماذا تجب المحافظة ـ عند الاقتباس ـ على الترتيب العارض (و«شكلوڤسكي» هو الذي يبرز هذه الكلمة) للحوارك. فعند الإدلاء بشهادةٍ ما، فإن أول ما يتغير حقاً هو ترتيب الأحداث»[2]. وهذه الإحالة إلى المقصوص الذي يدلي به الشهود على حدثٍ ما غير موفقة. وذلك أن الشهود إذا غيّروا ترتيب الأحداث فإن مقصوصهم لا معنى له، إذ إن لترتيب الأحداث قوانينه، وللمقصوص الأدبي قوانينه المماثلة. فالسرقة لا يمكن وقوعها قبل كسر الباب. وفي ما يتعلق بالقصة، فإنها تحتفظ لنفسها بقوانينها الخاصة جداً والنوعية. فتتالي العناصر في القصص هو نفسه وبشكلٍ صارمٍ كما سنرى فيما بعد. والحرية في هذا المجال مقيدة جداً إلى الحد الذي يمكن رسمه بدقة. ونتوصل هنا إلى الأطروحة الأساسية الثالثة لعملنا؛ هذه الأطروحة التي سنبسطها ونقيم عليها الدليل فيما بعد.

3 ـ إن تتالي الوظائف هو نفسه على الدوام.

هذا إلى أنه يتوجب علينا أن نشير إلى أن القوانين المذكورة لاتخص إلا الفولكلور. فهي لا تشكل خصوصيةً للقصة بذاتها، وذلك أن القصص المؤلفة تأليفاً غير خاضعةٍ لهذه القوانين.

وأما في ما يتعلق بقضية التجميع، فإن علينا أن نعرف ـ قبل كل شيء ـ أنه قلما احتوت كل القصص على كل الوظائف. ولكن هذا لا يغير أبداً من قانون تتاليها.

فغياب بعض الوظائف لا يغير أبداً من انتظام الوظائف الأخرى. وسوف نعود إلى هذه الظاهرة. فأما الآن فنتفحص تجمع الوظائف بالمعنى الحرفي للكلمة. إن طرح السؤال بحدّ ذاته يستدعي الفرضية التالية: فما إن يتم عزل الوظائف حتى

---

(1) «A.N.Veselovski», potika sjuzhetov. p.3.

(2) «V.Chklovski», O teorii prozy, p.23.

يصبح بالإمكان تجميع القصص التي تصطف فيها نفس الوظائف وبذا يمكن اعتبارها قصصاً تنتمي إلى نفس النمط. وعلى هذا الأساس سيكون من الممكن فيما بعد تأليف فهرسٍ للأنماط مبنيٍ لاعلى الموضوعات ـ فهي علامات ملتبسة غير موثوقة، وإنما على خواص بنيوية دقيقة. وهذا ما سيكون ممكناً حقاً. فأما إذا واصلنا مقارنة الأنماط البنيوية بعضها مع بعض، فإنه سيكون في وسعنا أن نسجل الملاحظة التالية وغير المنتظرة البتة: فالوظائف لا يمكنها أن تتوزع تبعاً لمحاور ينفي أحدها الآخر. وسوف تتجلى لنا هذه الظاهرة بأكبر قدر من المحسوسية في الفصل المقبل، وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب. وبانتظار ذلك فإنه يمكن شرحها بالطريقة التالية: لو أشرنا بـ A إلى الوظيفة التي تحتل الموقع الأول في كافة القصص، و B إلى الوظيفة التي ـ في حال وجودها ـ تتبعها دائماً، فإن كل الوظائف المعروفة في القصص تنتظم على مقصوصٍ واحدٍ ولا تخرج من صفها أبداً، ولا تتنافى ولا تتعارض. ونحن لم نكن لننتظر في أي حالٍ من الأحوال نتيجة كهذه. ولقد كان يمكن بالأحرى أن نفكر أنه حيث يمكن أن نجد الوظيفة «A» فإنه لا يمكن أن نجد بعض الوظائف الأخرى التي تنتمي إلى مقصوصاتٍ أخرى. لقد كنا ننتظر أن نكتشف عدة محاور، ولكنه لا يوجد إلا محور واحد لكل القصص العجيب. فكلها تنتمي إلى نفس النمط. وما التراكيب التي تحدثنا عنها سابقاً إلا تقسيمات فرعية لهذا النمط.

وتبدو هذه الخلاصة عبثيةً، لا بل أعجميةً للوهلة الأولى. ولكننا نستطيع التأكد منها بدقة. فهذه الظاهرة تمثل ـ في الواقع ـ مشكلةً شديدة التعقيد يترتب علينا أن نعود إليها مرةً أخرى. فهي تستدعي سلسلةً كاملةً من التساؤلات.

وهاك إذاً الأطروحة الأساسية الرابعة لعملنا:

4 ـ فكل القصص العجيب ينتمي من حيث بنيته إلى نفس النمط. وسوف نتناول الآن هذه الأطروحات بسطاً وبرهنة. وينبغي التذكير هنا بأن دراسة القصة لا بدّ أن تتم ـ وهذا ما كان عليه الأمر حقاً في بحثنا ـ وفق منهجيةٍ استنتاجيةٍ «déductive» صارمةٍ؛ أعني أن ننتقل من الجسمان إلى النتائج. ولكنه يمكن لعرضنا هذا أن يأخذ الطريق العكسي لأن متابعة البسط ستكون أيسر على القارىء فيما لو كان يعرف مسبقاً ـ الأسس العامة لهذا العمل.

على أنه يتوجب علينا ـ وقبل الانتقال إلى دراسة القصص بحد ذاتها ـ أن نجيب على السؤال التالي: ما حجم الجُسمان الذي يجب أن تنصبّ عليه هذه الدراسة؟.

وللوهلة الأولى فإنه يبدو أنه يتوجب على الدارس جمع كافة القصص الموجودة ولكن هذا الأمر غير ضروريٍ في الواقع. فنحن إذ ندرس القصص انطلاقاً من وظائف شخصياتها، نستطيع أن نوقف تحليل الجُسمان في اللحظة التي يتبين لنا أن القصص الجديدة لا تأتي بوظيفةٍ جديدة. ومن البديهي أن يكون جُسمان المراقبة «Corpus de contrôle» الذي يحتكم إليه الباحث على قدرٍ من الضخامة. ولكنه ليس من الضروري أن يدخل كل هذا ضمن الكتاب. فلقد وجدنا أن مائة قصةٍ بموضوعاتٍ مختلفةٍ يمكن أن تشكل جُسماناً كافياً إلى حد بعيد. وعندما يتحقق المورفولوجي من أنه لا يعثر على أية وظيفةٍ جديدةٍ فإن في وسعه أن يتوقف، وتستمر الدراسة سالكةً درويباً أخرى (وذلك كتأليفٍ منهجي كاملٍ لأحد الفهارس، أو دراسةٍ تاريخيةٍ، أو دراسةٍ عن مجموع الأساليب الأدبية......؟). ولكنه إذا كان يمكن الحد من الجُسمان كمياً فإن هذا لا يطلق الحرية للباحث في فرزه على هواه. فالجُسمان يجب أن يُفرض من الخارج. ومن جهتنا، فسوف نأخذ مجموعة «أفانا سيف» ونبدأ بدراسة القصص من الرقم 50، (وهذا هو الرقم الذي تبدأ به القصص العجيبة في مخطط «أفاناسيف») حتى نصل إلى الرقم 151. وسيثير هذا التحديد للجُسمان ـ بالتأكيد ـ الكثير من الاعتراضات ولكنه مسوغ من الناحية النظرية. ولكي يكون تسويغه أفضل يجب أن نتساءل إلى أي مدىً تتكرر الظواهر المرتبطة بالقصص. فإذا كانت تتكرر كثيراً كان في وسعنا أن نكتفي بمجموعةٍ محدودة. وأما إذا كانت تتكرر قليلاً، فإن الأمر يصبح مستحيلاً. إن تكرار الأجزاء الأساسية المكونة للقصة يتجاوز ـ كما سنرى فيما بعد ـ كل التوقعات. هذا ويمكن من الناحية النظرية الاكتفاء بمجموعةٍ محدودة. وأما من الناحية العملية فإن ما يسوغ هذا التحديد هو أن استعمال العدد الكبير من القصص سيزيد كثيراً من حجم هذا الكتاب. كما أن كمية القصص بحدّ ذاتها غير مهمة، وإنما المهم هو نوعية الدراسة التي تنصبّ عليها. إن مائة قصةٍ هي ما يشكل الجُسمان الذي سنعمل عليه. وأما البقية فجُسمان مراقبةٍ ذو أهمية قصوى للباحث وإن كانت فائدته لا تتعدى عنصر المراقبة.

وظائف الشخصيات

سنعدد في هذا الفصل وظائف الشخصيات حسب الترتيب الذي تمليه القصص نفسها. وسنقدم عن كل وظيفة:

1 ـ وصفاً موجزاً للفعل الذي تمثله.

2 ـ تعريفاً موجزاً قدر المستطاع.

3 ـ العلامة الاصطلاحية التي أسندناهاإليه. (وستسمح العلامات فيما بعد بإجراء مقارناتٍ مبسطةٍ على بنية القصص).

وبعد ذلك تأتي الأمثلة. وفي معظم الحالات فإن هذه الأمثلة لا تستنفد جُسمانَنا، ولا تعمل إلا كنماذج، وهي تتفرع إلى عدة مجموعات. وبين هذه المجوعات والتعريف توجد العلاقة نفسها التي تجمع بين الأنواع والجنس. ويتركز العملِ الأساسي في عزل الأجناس. أما دراسة الأنواع فإنها لا يمكن أن تشكل جزءاً من مهمات المورفولوجيا العامة «Morphologie générale». ويمكن للأنواع أن تتفرع إلى أصناف. وهذه هي نقطة الانطلاق نحو علمٍ لتنظيم الأشكال. ولكن اللائحة التالية لا تضع نصب عينها مثل هذه الأهداف. وما الأمثلة هنا إلا لتوضيح الوظيفة وإبراز وجودها كوحدةٍ من وحدات الجنس ولقد أشرنا سابقاً إلى أن كافة الوظائف تترتب في مقصوصٍ واحدٍ مطردٍ، وتشكل لائحة الوظائف التي سنقدمها القاعدة المورفولوجية للقصص العجيب بشكل عام[1].

(1) ننصح قبل قراءة هذا الفصل ـ بقراءةٍ متتاليةٍ للوصف المنصب على كافة الوظائف التي عددناها دون دخولٍ في التفاصيل؛ أعني الاكتفاء بقراءة ما هو مطبوع بالحروف الكبيرة ذات القطع الصغير. وهذه القراءة السريعة المسبقة ستسهل من

هذا وتبدأ القصص في العادة بعرض الحالة البدئية «Situation initiale» إذ يتم تعداد أفراد العائلة، أو يُكتفى بالتعريف بالبطل (كأن يكون جندياً على سبيل المثال) وذلك بذكر اسمه أو وصفه. وعلى الرغم من أنّ هذه الحالة لا تُعدّ وظيفةً إلا أنها تمثل عنصراً مورفولوجياً مهماً. وأما أنواع الافتتاح فإن الخوض فيها لن يكون ممكناً إلا في نهاية هذا العمل. ونحن نحدد العنصر كـ «حالةٍ بدئيةٍ» يُشار إليها بالحرف α .

وتلي الافتتاح الوظائف التالية:

I ـ أحد أفراد الأسرة يبتعد عن المنزل. (التحديد: الابتعاد «éloignement». ويشار إليه بالحرف ـ β)(1) .

1 ـ ويمكن أن يكون الابتعاد حدثاً قام به شخص من جيلٍ راشدٍ؛ كأن يمضي الوالدان إلى العمل (113)؛ «لقد كان على الأمير أن يذهب في رحلةٍ طويلةٍ، وأن يفارق زوجته ويتركها مع الغرباء» (265)، «وقد ذهب (التاجر) إلى البلدان الغريبة» (197). والأشكال المألوفة للابتعاد هي السفر إلى العمل، أو الغابة، أو التجارة، أو الحرب، أو الاهتمام بشئونه (β^1).

2 ـ وتمثل وفاة الوالدين شكلاً معززاً من أشكال الإبتعاد (β^2).

3 ـ وفي بعض الأحيان يكون أفراد الجيل الشاب هم الذين يبتعدون حيث يذهبون للقيام بزيارة (101)، أو للتنزه (137). أو صيد السمك (108)، أو البحث عن «الفريز» (224) (β^3).

II ـ إبلاغ البطل بالمحظور. (التحديد: الحظر «interdiction». ويشار إليه بالحرف γ).

1 ـ «عليك ألا تنظر إلى مافي هذه الغرفة» (159). «ابقَ مع أخيك ولا تخرج

فهم التفصيلات.

(1) للوصول إلى طريقةٍ عالميةٍ في الترميز استخدمنا ـ في ما يتعلق بالعلامات الاصطلاحية للوظائف ـ الرموز التي اعتمدتها الطبعة الأمريكية لكتاب «بروب» ولم نخرج عن ذلك إلا حين قمنا بالمبادلة بين رمزي الوظيفتين (XVII) و(XIII).

من البيت» (113). «إذا جاءت» «بابا ياغا» فلا تقلْ شيئاً والزم الصمت (106). «ووبّخها الأمير طويلاً ونهاها عن النزول من غرفتها» (265).... الخ. وقد يتعزز الحظر أو يُعوّض بوضع الأطفال في حفرة (201). وخلافاً لذلك، فقد نجد أحيانا شكلاً مخففاً من أشكال الحظر يأتي في مظهر الرجاء أو النصيحة: كأن تثني الأم ابنها عن الذهاب لصيد السمك: «لازلتَ صغيراً» (108). وبشكلٍ عامٍ فإن القصة تبدأ بذكر الابتعاد فالحظر علماً بأن الأحداث ـ في الواقع ـ تكون قد تعاقبت على عكس ذلك. ويمكن أن يتم إبلاغ الحظر دون أن تكون له أية علاقة بالابتعاد؛ كأنْ يمنع من قطف التفاح (230)، أو رفع الريشة الذهبية (169)، أو فتح العلبة (219)، أو تقبيل الأخت (219) (γ^1).

2 ـ ومقلوب الحظر هو الأمر أو العرض؛ كأنْ يحمل البطل وجبة الغذاء إلى الحقول (133). أو يصطحب أخاه الصغير إلى الغابة (244) (γ^2). وسعياً وراء فهمٍ أفضل لما جئنا به، فإننا نسمح لأنفسنا بهذا الاستطراد. فبقية القصة تحمل ظهوراً مفاجئاً للمصائب (وإن كان مُعدّاً بشكلٍ ما). وبهذه المصائب ترتبط الصورة التي تعرضها الحالة البدئية، وهي صورة سعادةٍ خاصةٍ تكون أحياناً موضع تركيزٍ شديد. فالملك يملك حديقة رائعة ينبت فيها تفاح من ذهب. والأبوان العجوزان يحبان بحنوٍ صغيرهما «إيفاشكا... الخ. وأما الشكل الخاص الذي تكتسبه هذه السعادة فهو الرفاه الزراعي. فالفلاح وأولاده حصدوا حصاداً رائعاً. وغالباً ما نلتقي بوصف البذار الذي ينمو بشكلٍ خارقٍ للعادة. ومن الجلي أن هذه السعادة تنهض كخلفيةٍ مضادةٍ مهمتها إبراز المصيبة اللاحقة. فشبح الحظ العاثر ما انفك يحوم ـ وإن بشكلٍ غير مرئي ـ على هذه العائلة السعيدة. ومن هنا تأتي أنواع الحظر المضروب كحظر الخروج مثلاً.... الخ. كما أن ابتعاد الكبار ـ بحدّ ذاته ـ هو الذي يمهد للمصاب ويخلق اللحظة المناسبة. فبعد رحيل الأبوين أو وفاتهما يبقى الأولاد وشأنهم. ويلعب الأمر أحياناً دور الحظر. فإذا أمر الأولاد بالذهاب إلى الحقول أو الغابة فإن تنفيذ هذا الأمر ستكون له نفس النتائج التي تكون لخرق الحظر المفروض بعدم الذهاب إلى الغابة أو الحقول.

III ـ الحظر يتعرض للتجاوز. (التحديد: التجاوز «transgression» ويشار إليه بالحرف δ).

وأشكال التجاوز تتناظر مع أشكال الحظر. وتشكل الوظائف (III- II) عنصر مزدوجاً يمكن أن يوجد جزؤه الثاني في غياب جزئه الأول. فالأميرات يذهبن إلى الحديقة (β^3)، ويتأخرن عن العودة إلى البيت. ولما كانت وظيفة الحظر؛ حظر التأخير غائبةً عن هذه القصة، فإن تنفيذ الأمر (δ^2) يصبح موافقاً ـ كما أشرنا ـ لتجاوز الحظر (δ^1). وهنا تظهر شخصية جديدة في القصة نستطيع وصفها بشخصية المعتدي «agresseur» على البطل، أو شخصية الشرير. ودور هذه الشخصية تعكير صفو العائلة السعيدة، وإنزال المصيبة بها، وإلحاق الأذى، وتسبيب الضرر. ويمكن أن يكون عدو البطل تنيناً أو شيطاناً أو قاطع طريقٍ أو ساحرةً أو زوجة أب.... الخ. كما أن شخصيات جديدة تظهر على العموم في مجرى الحدث. وسوف ندرس هذه القضية في فصلٍ مستقل. وهكذا يظهر المعتدي في الحبكة وقد جاء إما طائراً أو مختلس الخطى..... الخ.

IV ـ يسعى المعتدي للحصول على المعلومات. (التحديد: الاستخبار «interrogation» ويشار إليه بالحرف ε).

1ـ الهدف من الاستخبار هو اكتشاف المكان الذي يسكن فيه الأطفال. وأحيانا هو المكان الذي توجد فيه النفائس. وهكذا يسأل الدب على سبيل المثال: «مَنْ يخبرني أين ذهب أولاد الملك؟ «(201)، أو أن يقول الخازن» من أين تأتون بهذه الحجارة الثمينة؟» (197)، أو أن يسأل القس أثناء الاعتراف «ما الذي ساعدك على الشفاء بهذه السرعة؟» (258)، أو أن تسأل الأميرة: «قل لي يا «إيڤان» يا ابن التاجر أين حكمتك» (209)، أو أن تتساءل ابنة «بابا ياغا»: «مّم تعيش الكلبة يا ترى؟»، ثم ترسل ذا العين الواحدة وذا العينين الاثنتين وذا العيون الثلاثة في محاولة لتقصي الأمر (ε^1) (100).

2 ـ ويأتي مقلوب الاستجواب على شكل أسئلةٍ تلقيها الضحية على المعتدي: «أين موتك يا «كوشتشي»؟» (156). «ما أسرع حصانك. هل من مكانٍ في العالم يمكن العثور فيه على حصانٍ شبيهٍ به ويمكنه الفرار منه؟»(ε^2) (160).

3 ـ ويأتي الاستجواب في بعض الحالات الخاصة عن طريق الوسطاء(ε^3).

V ـ يتلقى المعتدي معلومات عن ضحيته. (التحديد: الإخبار «information»

ويشار إليه بالحرف ξ).

1 ـ يتلقى المعتدي مباشرةً جوابا على سؤاله. فالمقص يجيب الدب: «خذني إلى الساحة، وارمني على الأرض. وحيث أنغرز يجب أن يكون الحفر (201). وهذه زوجة التاجر تجيب الخازن على سؤاله عن الأحجار الكريمة: «إنها الدجاجة التي تبيضها لنا» (197).... الخ. وهكذا نجد أنفسنا ـ من جديدٍ ـ أمام وظائف متزاوجة، وغالباً ما تظهر على شكل حوار، ومن هنا يجد الحوار بين زوجة الأب ومرآتها ـ من بين حواراتٍ أخرى ـ موضعه المناسب. فعلى الرغم من أن زوجة الأب لا تسأل أي سؤالٍ مباشرٍ عن ربيبتها، إن المرآة تجيب: «أنتِ جميلة دون شك، ولكن لديك ربيبة تعيش مع الشجعان في الغابة النائمة، وهي تفوقك جمالا». وهناك حالات أخرى يمكن فيها للنصف الآخر من علاقة التزاوج أن يوجد دون النصف الأول. وهنا تأخذ المعلومة شكل التهور. هكذا تصرخ الأم داعية ابنها للدخول إلى البيت، فتكشف للساحرة ـ بذلك ـ عن وجوده (108). ويتلقى العجوز كيساً سحرياً فيشبع رفيقته منه مستخدماً إياه أمامها، فاضحاً بذلك سر طلسمه (ζ^1) (187).

2-3- وسواء كان الاستجواب مقلوباً أو غير مقلوب فإنه يستدعي جوابه المناسب. فـ «كوشتشي» يكشف عن سرّ موته (136) وسرّ الجواد الجموح (159).... الخ (ζ^2 et ζ^3).

VI ـ يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها أو على ممتلكاتها. (التحديد: الخديعة «Tromperie». ويشار إليها بالحرف η).

ويبدأ المعتدي أو الشرير بتغيير هيئته. فالتنين يتحول إلى عنزة ذهبية (162)، أو إلى شابٍ وسيم (202). وتصبح الساحرة «عجوزاً طيبة» (225)، أو تقلد صوت الأم (108). ويتلفع القس بجلد عنزة (258)، والسارقة تتظاهر بأنها متسولة (139).

1 ـ فالمعتدي يلجأ إلى أسلوب الإقناع، كأن تهدي الساحرة خاتماً(114)، أو تقترح رفيقة العجوز القيام بحمام بخار (187)، أو تعرض الساحرة خلع فستانها (259)، أو الاستحمام في الغدير (265) (η^1).

2 ـ وقد يقوم المعتدي باستعمال الأدوات السحرية مباشرةً؛ كأن تعطي زوجة الأب ربيبها فطائر مسمومة (233)، أو تغرز في ثيابه دبوساً سحرياً (233) (η^2).

3 ـ وقد يلجأ المعتدي إلى أساليب أخرى خادعةٍ أو عنيفة؛ كان تملأ الأخوات الشريرات بالسكاكين والمسامير الدقيقة النافذة التي يترتب على «فينيست» «Finist» أن يمر منها (234). أو أن ينقل التنين النجارة التي تدل الصبية على الطريق المؤدية إلى إخوتها (133) (η^3).

VII ـ تستسلم الضحية للخديعة فتساعد بذلك عدوها رغماً منها. (التحديد التواطؤ «Complicité». ويشار إليه بالحرف θ).

1 ـ يؤخذ البطل بأقوال المعتدي، فيقبل الخاتم على سبيل المثال أو يقبل القيام بحمام بخار، أو الاستحمام.... الخ. ونستطيع أن نلاحظ أنه في حين يتم تجاوز المحظورات دائماً فإن العروض الخادعة ـ خلافاً لذلك تكون دوماً مقبولةً ومعمولاً بها (θ^1).

2 -3 ـ ويجيء رد فعل البطل ـ بشكلٍ آلي ـ على استعمال الأدوات السحرية أو غيرها، كأن ينام أو يجرح..... الخ. وتستطيع هذه الوظيفة ـ بدورها أن تتواجد بمعزلٍ عن سابقتها. فما من أحدٍ يقوم ـ على سبيل المثال ـ بأي شيءٍ لتنويم البطل، ولكنه ينام ـ من تلقاء ذاته ـ فجأةً وبشكلٍ عفوي. وذلك بطبيعة الحال ـ لتسهيل عمل عدوه (θ^2 et θ^3).

على أن العرض الخادع، والقبول الموافق يأخذان ـ في العقد الخادع ـ شكلاً خاصاً: («أعطني ما لا تعرفه في بيتك»). وفي مثل هذه الحالات تنتزع الموافقة انتزاعا من الضحية. فالعدو ينتهز المأزق الذي توجد فيه الضحية (كالفقر المدقع، أو هرب القطيع.... الخ). وفي بعض الأحيان يعمد المعتدي إلى خلق هذا المأزق (كأن يمسك الدب ـ على سبيل المثال ـ بلحية الملك) (201). ونستطيع تحديد هذا العنصر كإساءةٍ مسبقةٍ (نشير إليها بالحرف χ، مما يميزه من أشكال الخداع الأخرى.

VIII ـ يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد العائلة أو إلحاق الضرر به. (التحديد: الإساءة «méfait». ويشار إليها بالحرف A).

وهذه الوظيفة غاية في الأهمية لأنها هي التي تمنح القصة حركتها. فالابتعاد وتجاوز الحظر والإخبار والخديعة الناجحة كلها تهيء لهذه الوظيفة؛ تجعلها ممكنةً أو ـ ببساطةٍ ـ تسهل من وقوعها. ولذا نستطيع أن نعد الوظائف السبع الأولى الجزء التحضيري للقصة في حين تنعقد الحبكة لحظة الإساءة. وأما الأشكال التي تأخذها الإساءة فشديدة التنوع.

1 ـ يقوم المعتدي باختطاف كائنٍ بشري (A^1): كأن يختطف التنين ابنة الملك (131)، أو ابنة أحد الفلاحين (133)، أو تختطف الساحرة صبياً صغيراً (108)، أو يختطف الأخوان الكبيران خطيبة الأخ الأصغر (168).

2 ـ وإما أن يقوم المعتدي بسرقة أداةٍ سحريةٍ أو اختطافها[1] (A^2) ؛ كأن يسرق الطفل الأزعر الصندوقة السحرية (189)، أو تسرق الأميرة القميص السحري (203)، أو يسرق الرجل الصغير بحجم الأصبع الحصان السحري (138).

2a ـ وتشكل الطريقة العنيفة للتخلص من الأداة السحرية فئةً خاصةً من فئات هذا النوع من الاختطاف. فزوجة الأب تعطي الأمر بذبح البقرة السحرية (101-100)، والخازن يعطي الأمر بقطع عنق الدجاجة أو الإوزة العجيبة (197 -195) (A^{ii}).

3 ـ وإما أن يقوم المعتدي بسلب المزروعات أو إتلافها و(A^3)؛ كأن تلتهم الفرس كومةً من العلف (105)، أو يسرق الدب الشوفان (143)، أو الكركي البازلاء (186).

4 ـ وإما أن يخطف ضوء النهار (A^4). ولكننا لا نصادف هذه الحالة إلا مرة واحدة (135).

5 ـ وإما أن يقوم بسرقةٍ أو اختطافٍ تحت أشكالٍ أخرى (A^5). ويخضع المخطوف لتغيراتٍ كثيرةٍ، ولن يكون من المفيد تعداد الأشكال التي يأخذها. وكما سنرى ـ فيما بعد ـ فإن طبيعة المخطوف لا تأثير لها في سير الأحداث. وربما كان من الأصوب منطقياً أن نعدّ كل حوادث الخطف شكلاً واحداً من أشكال الإساءة البدئية، وأن نعدّ أشكال الخطف المحددة بالمخطوف أصنافاً لا أنواعاً.

---

(1) انظر الصفحات (55 -56) لتتبين ما الذي نعنيه بالأداة السحرية أو المساعد السحري.

ولكننا وجدنا أن عزل بعض الأشكال الأساسية منها، وتجميع أشكالٍ أخرى بعضها مع بعض أكثر ملاءمةً من الناحية التقنية. وأمثلة ذلك أن طائر النار يسرق التفاحات الذهبية (168)، وحيوان «الڤيزون» يأتي كل ليلةٍ ليفترس الحيوانات في حديقة الملك (132)، وقائد الجيش يسرق السيف (غير السحري) للملك (259).

6 ـ وإما أن يتسبب المعتدي بأضرارٍ جسديةٍ (A^6)؛ كأن تقتلع الخادمة عيني سيدتها (127)، أو تقطع الأميرة رجلي «كاتوما» (195). ومن الجدير بالالتفات أن هذه الأشكال تمثل ـ هي الأخرى (من الناحية المورفولوجية) نوعاً من أنواع الخطف. فالخادمة مثلاً تضع العينين في جيبها وتمضي بهما، ثم تستعاد العينان ـ من بعد ـ بنفس الأساليب التي تستعاد بها الأشياء المسروقة ـ وتوضعان في موضعهما. والأمر نفسه يحدث للقلب المنزوع.

7 ـ وإما أن يتسبب في اختفاءٍ مفاجىء (A^7). ويأتي هذا الاختفاء عادةً كنتيجةٍ لممارساتٍ سحريةٍ أو خادعة. فزوجة الأب تنيم ربيبها، وتختفي خطيبته إلى الأبد (232). والأخوات يملأن بالسكاكين والإبر نافذة الصبية التي سيدخل منها «فينيست»، فيصاب بالجراح في جناحيه ويختفي إلى الأبد (234). وتفارق المرأة زوجها محمولةً على بساطٍ طائر (192).

وتقدم لنا القصة ذات الرقم 267 شكلاً ملحوظاً لهذا النوع من أنواع الاختفاء. فهو اختفاء يتسبب به البطل حيث يضرم النار في عباءة زوجته المسحورة، فتختفي الزوجة إلى الأبد. وفي وسعنا أن ندرج هنا الحالة الخاصة التي تمثلها القصة ذات الرقم 219 حيث قبلة مسحورة تُغرق الخطيبة في النسيان التام. والضحية هنا هي الخطيبة نفسها التي تفقد خطيبها (A^{VII}).

8 ـ وإما أن يطالب بالضحية أو يبتزها (A^8). ويأتي هذا الشكل من أشكال الاختطاف عادةً كنتيجةٍ لعقدٍ خادع؛ كأن يطالب ملك البحار بالأمير، فيخرج هذا الأخير من دياره (219).

9 ـ وإما أن يطرد شخصاً ما (A^9)؛ كأن تطرد زوجة الأب ربيبتها (95)، أو يطرد القس حفيده (143).

10 ـ وإما أن يعطي أمراً بإلقاء شخصٍ ما في البحر (A^{10})؛ كأن يحبس الملك

ابنته وصهره في البرميل، ويعطي أمره بإلقاء البرميل في البحر (165)، أو يضع الأبوان ابنهما النائم في قارب في البحر(247).

11- وإما أن يسحر المعتدي شخصاً أو شيئاً (A^{11}). وتجدر الإشارة هنا إلى أنه غالباً ما يقوم المعتدي بإساءاتٍ عديدةٍ في آنٍ واحد. فهناك أشكال من الإساءات قلما نصادفها منفردةً، وإنما تميل إلى الارتباط بإساءاتٍ أخرى ومن ذلك السحر على سبيل المثال. فالزوجة تسحر زوجها إلى كلبٍ وتطرده مما يعطي (246) $A^{8}11$. وزوجة الأب تسحر ربيبتها إلى أوس وتطردها (266). وحتى في الحالات التي تسحر فيها الخطيبة إلى بطةٍ وتطير، فإن الأمر يتعلق ـ في الحقيقة ـ بطردٍ رغم أن الطرد لايتم ذكره كذلك (265 -264).

12 ـ وإما أن يقوم بعملية استبدال (A^{12}). وفي أغلب الحالات يتعلق الأمر بشكلٍ من أشكال الإساءة المصحوبة بأشكالٍ أخرى؛ كأن تسحر المربية الخطيبة إلى بطة، وتستبدل بها ابنتها مما يعطي (264) A^{11}_{12}، أو أن تصيب الخادمة خطيبة الملك بالعمى، وتنتحل شخصيتها (127) A^{6}_{12}.

13 ـ وإما أن يعطي أمراً بالقتل (A^{13}). وهذا الشكل ـ في الواقع ـ طرد معدّل (أو مدعم)، فزوجة الأب تأمر الأوامر أحد خدمها بذبح ربيبتها أثناء النزهة (210). والأميرة تعطي خدمها الأوامر باصطحاب زوجها إلى الغابة وقتله (192). وفي هذه الحالات يطالب المعتدي ـ عادةً ـ بالعودة بقلب الميت وكبده.

14 ـ وأما أن ينفذ عملية قتل (A^{14}). وعلى العموم فهذا شكل يصاحب جوانب أخرى من جوانب الإساءة المركزية ويدعمها. فالأميرة تسرق قميص زوجها السحري وتقتله، مما يعطي (208) A^{2}_{14}. والإخوة يقتلون أخاهم الأصغر، ويختطفون خطيبته (168) A^{1}_{14}. والأخت تسلب أخاها ما قطفه من «الفريز» ثم تقتله (244).

15 ـ وإما أن يغلق على شخصٍ ما، أو يسجنه (A^{15})؛ كأن تحبس الأميرة «إيڤان» في زنزانة (256)، أو أن يحتفظ ملك البحار بـ «سيميون» في السجن (256).

16 ـ وإما أن يعمد إلى إجبار شخصٍ ما على الزواج منه (A^{16})؛ كأن يطالب

التنين بالأميرة زوجةً له (125).

16a ـ والشيء نفسه يحدث بين المحارم (A^{xvi})؛ كأن يطالب الأخ بأخته زوجةً له (114).

17 ـ وإما أن يهدد بأكل لحوم البشر (A^{17})؛ كأن يطالب التنين بالأميرة ليلتهمها (171)، أو أن يلتهم التنين كل سكان القرية. ونفس المصير هو الذي ينتظر آخر فلاحٍ بقي على قيد الحياة (146).

17a ـ والشيء نفسه يحصل بين المحارم (AXVII) ؛ كأن ترغب الأخت في التهام أخيها (92).

18 ـ وإما أن يعذب شخصاً ما كل ليلة (A^{18}). فالتنين (192) والشيطان (115) يعذبان الأميرة كل ليلة. والساحرة تأتي الصبية طائرةً وترضع ثدييها (193).

19 ـ وإما أن يعلن الحرب (A^{19}). فالملك الجبار يعلن الحرب (161) وحالة أخرى مماثلة وهي أن التنين يعيث في المملكة فساداً (137).

وهنا تنتهي اللائحة الشاملة لأشكال الإساءة في حدود الجُسمان الذي اخترناه. ولكن القصص لاتبدأ كلها ـ وهيهات الأمر ـ بارتكاب إساءة. فهناك بدايات أخرى غالباً ما يعقبها نفس العرض الذي يسود القصص المبدوءة بالوظيفة (A)؛ أعني وظيفة الإساءة. فإذا ما تمعنّا في هذه الظاهرة وجدنا أن هذه القصص تنطلق من حالة الحاجة أو العوز، وهذا ما يؤدي إلى بحثٍ «quête» شبيهٍ بالبحث الذي يعقب الإساءة، وهو ما يفضي إلى إمكانية النظر إلى العوز على أنه معادل للخطف على سبيل المثال.

لنتأمل الحالة التالية: الأميرة تسرق طلسم «إيڤان». إن نتيجة ذلك هي افتقاد إيڤان لطلسمه. وهكذا نتبين أن القصة ـ وهي تترك الإساءة جانباً ـ إنما تبدأ مباشرةً ـ وفي الغالب الأعم ـ بالحاجة. فـ «إيڤان» يرغب في امتلاك حسامٍ سحريٍ أو حصانٍ عجيب. إن الخطف يلتقي مع الحاجة في أن كليهما يحدد اللحظة التالية من لحظات الحبكة. فـ «إيڤان» يمضي للبحث عما يفتقده. ونستطيع أن نقول الشيء نفسه ـ بكل بساطةٍ ـ عن الخطيبة المخطوفة أو الخطيبة المفتقدة.... الخ. وفي الحالة الأولى فإن فعلاً قد وقع، وكانت نتيجته حاجةً أفسحت المجال

للبحث. وفي الحالة الثانية فنحن بإزاء حاجةٍ ملحوظةٍ مسبقاً تفسح المجال بدورها للبحث. إن الحاجة في الحالة الأولى من صنع الخارج، ولكنها في الحالة الثانية معترف بها من الداخل. ويمكن مقارنة هذه الحاجة بالصفر الذي يمثل قيمة محددة في سلسلة الأعداد. ويمكن وصف هذه اللحظة على النحو التالي:

VIII -a ـ أحد أفراد العائلة في حاجةٍ إلى شيءٍ ما. أحد أفراد العائلة يرغب في اقتناء شيءٍ ما. (التحديد: حاجة «manque». ويشار إليها بالحرف a). وهذه الوقائع لا تخضع إلا بصعوبةٍ كبرى للتصنيف. وربما كان من الممكن تصنيفها حسب الأشكال المختلفة التي يأخذها الإقرار بالحاجة (انظر ص 82 -83). ولكننا نستطيع الاقتصار هنا على توزيعٍ تبعاً لموضوع الحاجة. ويمكن تمييز الأشكال التالية:

1 ـ الحاجة إلى خطيبةٍ (أو صديقٍ أو كائنٍ بشريٍ على وجه العموم). ويوصف هذا النقص أحياناً بكثيرٍ من التركيز. وفي أحيانٍ أخرى لا يؤتى على ذكره. فالبطل العزب يذهب للبحث عن خطيبةٍ، وبذا تكون الأحداث قد بدأت (a^1).

2 ـ الاحتياج إلى أداةٍ سحريةٍ، أو عدم القدرة على الاستغناء عنها، كالتفاح والماء والحصان والحسام..... الخ (a^2).

3 ـ الاحتياج إلى شيءٍ غريبٍ (مجردٍ من أية قدرةٍ سحريةٍ)، كطائر النار أو البطة ذات الريش الذهبي أو عجيبة العجائب.... الخ (a^3).

4 ـ وهناك شكل نوعي هو الحاجة ـ بموت «كوشتشي» (أو حبّ الأميرة) ـ إلى البيضة السحرية (a^4).

5 ـ وهناك أشكال عقلانية، كالحاجة إلى المال أو أسباب الحياة (a^5). ولنلاحظ على عجلٍ أن هذه البدايات الواقعية تعقبها في أغلب الأحيان تطورات مغرقة في الخيال.

6 ـ وهناك أشكال متنوعة أخرى (a^6).

وإذا لم يكن للمخطوف أي تأثير على بنية القصة، فإنه ليس لموضوع الحاجة ـ بدوره ـ أي تأثير. ومن وجهة نظر المورفولوجيا العامة، فإنه من غير الضروري أبداً تصنيف كل الحالات بشكلٍ منهجيٍ، وإنما يمكن الاكتفاء بالحالات الأساسية

للقيام بتجميع الحالات الأخرى بعضها مع بعض.

ونجد أنفسنا ملزمين بالتوقف عند الإشكالية التالية: فالقصص كلها لاتبدأ ـ وهيهات أن تبدأ ـ بالإساءة أو الحاجة التي أتينا على وصفها. وفي قصة «إيميل الأبله» «yemel le sot» نرى الأبله وهو يصطاد سمكة «ترويت» «ولكنه لا يصطادها لأنه في حاجة إليها، ولا يصطادها ليرتكب بذلك أية إساءة. وبالمقارنة بين عددٍ كبيرٍ من القصص نكتشف ـ قبل كل شيء ـ أن العناصر الخاصة بوسط القصة قد انتقلت إلى بدايتها، وهذه هي الحال في مثالنا. فالقبض على حيوانٍ ما، أو الإبقاء على حياته عنصر من العناصر النمطية التي تتوسط القصة كما سترى فيما بعد. وعلى وجه العموم، فإن العنصرين A أو a ضرويان لكافة قصص الفئة التي ندرسها. ولا توجد أية طريقةٍ أخرى لعقد الحبكة في القصص العجيب.

IX ـ تَفَشّي خبر الإساءة أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمرٍ أو طلبٍ، ويُبعث به أو يُسمح له بالذهاب. (التحديد: الوساطة؛ لحظة التحول «médiation, moment de transition». ويشار إليها بالحرف B).

وتسمح هذه الوظيفة للبطل بالظهور على مسرح القصة. وفي ضوء تحليلٍ أكثر دقةً يمكن تفكيك هذه الوظيفة إلى عدة أجزاء مكونة. ولكن ذلك ـ وفقاً لمنظورنا ـ غير ذي شأن. وينتمي أبطال القصص إلى نمطين مختلفين:

1 ـ فإذا مضى «إيفان» للبحث عن الفتاة المخطوفة التي توارت عن الأفق الأبوي (كما توارت أيضاً عن أفق المستمعين)، فإنه هو بطل القصة لا الفتاة. وعلى هذا النوع من الأبطال يمكن أن نطلق اسم الباحثين.

2 ـ وإذا ما اختطفت الفتاة أو طردت، أو اختفى الولد الصغير أو طرد، وتابعتهما القصة دون أن تهتم بالآخرين، فإن بطل القصة هو الفتاة أو الولد الصغير المخطوف أو المطرود. ولا وجود لباحثين في هذا النوع من القصص. وأما الشخصية الرئيسية فيها فيمكن تسميتها بالبطل الضحية[1]. وسوف نرى بعد قليلٍ ما إذا كانت القصص تتطور بالطريقة نفسها لدى ظهور النمط الأول أو الثاني من الأبطال. وأما الحالة التي تقتفي فيها القصة الباحث والضحية على قدم المساواة

(1) وسوف تسنح الفرصة لاحقاً لإعطاء تحديد أدق للبطل.

(انظر «روزلان» و«لودميلا»)، فإنها لا توجد في الجُسمان الذي نحلله. وأما لحظة الوساطة، فإننا نجدها في حالتي الباحث والضحية. والهدف منها هو التسبب في رحيل البطل.

1- نداء النجدة يليه إرسال البطل (B^1). ويصدر النداء بشكلٍ عام عن الملك مقترناً بالوعود.

2 - إرسال البطل فوراً (B^2). ويأخذ الإرسال شكل الأمر أو الرجاء. ففي الحالة الأولى يكون ـ أحياناً ـ مصحوباً بالوعيد، وفي الحالة الثانية يكون مصحوباً بالوعود. وفي أحيان أخرى يكون مصحوباً بالاثنين معاً.

3 - خروج البطل من دياره (B^3). وفي هذه الحالة تكون مبادرة الرحيل ذاتيةً يقوم بها البطل نفسه دون أن تصدر عن شخصيةٍ آمرةٍ، ويباركه أبواه. وفي بعض الأحيان لا يصرح البطل بشيءٍ عن هدفه الحقيقي، ولكنه يطلب السماح بالخروج إلى النزهة. . . الخ، غير أنه - في الواقع - يمضي إلى القتال.

4 - تَفَشّي خبر المصيبة (B^4)؛ كأن تخبر الأم ابنها عن اختطاف ابنتها؛ هذا الاختطاف الذي وقع قبل ولادته، دون أن تطلب منه أية مساعدة. فيمضي الابن للبحث عن أخته (133). وفي أغلب الأحيان لا يكون الحديث عن المصيبة عن طريق الأبوين، وإنما يقوم به مختلف العجائز والشخصيات التي يلتقيها البطل بالصدفة. . . . الخ.

وتتعلق أشكال الوظيفة الأربعة هذه بالبطل الباحث. فأما الأشكال التالية فإنها على علاقةٍ مباشرةٍ بالبطل الضحية. وفي كافة الأحوال فإن بنية القصة تتطلب خروج البطل من دياره، فإن لم تكن الإساءة كافيةً لتحقيق ذلك لجأت القصة إلى استعمال لحظة الانتقال.

5 - إبعاد البطل المطرود عن دياره (B^5)؛ كأن يأخذ الأب ابنته التي طردتها زوجته إلى الغابة. وهذا الشكل في غاية الأهمية لاعتباراتٍ عديدةٍ. فعمل الأب - من الناحية المنطقية - غير ذي فائدةٍ، وفي استطاعة ابنته أن تذهب - بمفردها - إلى الغابة. ولكن القصة في لحظة الانتقال تحتاج إلى حضور الأبوين لكي يشرفا على رحيل البطل. ونستطيع أن نبرهن على أن هذا الأمر إنما يتعلق بتشكيلةٍ ثانوية

«formation secondaire». ولكن ذلك لا يدخل ضمن خطط المورفولوجيا العامة. ولنلاحظ ـ فضلاً عن ذلك ـ أنه يتم أيضاً اصطحاب الأميرة التي طالب بها التنين، وأنها توضع ـ في هذه الحالة ـ على شاطىء البحر فيما ينطلق نداء النجدة. ويتحدد تطور الحبكة هنا بإطلاق النداء، وليس باصطحاب الأميرة. فهذا العمل لا يمكن أن يتعلق في هذه الحالة بلحظة الانتقال.

6 ـ إطلاق سراح البطل ـ المحكوم بالموت ـ سراً (B^6)؛ كأن يُبقي الطباخ أو النبّال على حياة الفتاة أو الصبي الصغير، ويُطلقا سراحهما، ويقتلا بدلاً منهما حيواناً يعودان بقلبه وكبده دلالةً على موتهما (210 -195). ولقد حددنا آنفاً مرحلة الوظيفة التاسعة بأنها عامل يتسبب في رحيل البطل عن دياره. فإذا كان إرسال البطل هناك يفترض وجوب رحيله، فإننا هنا بازاء إمكانية الرحيل. إن الاحتمال الأول من مميزات البطل الباحث، وأما الثاني فمن مميزات البطل الضحية.

7 ـ إنشاد أغنيةٍ حزينة (B^7). وهذا هو الشكل النوعي في حال وقوع القتل؛ (نواحٌ يطلقه الأخ الذي بقي حياً، أو ينشده الآخرون)، أو السحر المتبوع بالطرد، أو الخيانة. هكذا تُعرف المصيبة، ويفسح المجال لرد الفعل بالظهور.

X ـ البطل الباحث يوافق على التحرك أو يقرره. (التحديد: الفعل المعاكس «début del'action contraire». ويشار اليه بالحرف C).

وتتميز هذه المرحلة بتصريحات من نوع: «اسمح لنا بالذهاب للبحث عن أميراتك»... الخ . و على الرغم من أن هذه المرحلة لا يشار إليها في بعض الأحيان، فإنه من الجلي أن القرار يسبق البحث. وهذه المرحلة لا توجد إلا في القصص التي يذهب فيها البطل للقيام ببحثٍ ما. فأما الأبطال المطرودون والمقتولون والمسحورون والذين تعرضوا للخيانة، فإنهم لا يتمتّعون بإرادة التحرر وهذا ما ينتج عنه غياب هذا العنصر.

XI ـ يغادر البطل داره (التحديد: الرحيل «Le départ». ويشار إليه بالسهم↑).

ويمثل هذا الرحيل شيئاً آخر مختلفاً عما يمثله الابتعاد المؤقت الذي أشرنا إليه سابقاً بالحرف β . كما يختلف رحيل البطل الباحث عن رحيل البطل الضحية. فهدف الأول هو البحث، وأما الثاني فيضع خطواته الأولى على طريقٍ ليس فيه أي

بحثٍ وتنتظره عليه كل أنواع المغامرات. ولا يجوز أن يغيب عن أنظارنا أنه إذا ما فتاة اختُطفت، وإذا ما خرج البطل للبحث عنها، فإننا بإزاء شخصين يغادران المنزل. ولكن الطريق الذي يتبعه المقصوص؛ أعني الطريق الذي تسير عليه الحبكة، إنما هو طريق البطل الباحث. وخلافاً لذلك فإذا ما طُردت فتاة ـ على سبيل المثال ـ وإذا ما مضى شخص للبحث عنها، فإن المقصوص يتتبع الرحيل ومغامرات البطل الضحية، إن علامة السهم تشير إلى رحيل البطل سواء كان باحثاً أو لم يكن. وتفتقر بعض القصص إلى تنقل البطل في المكان حيث يجري الحدث كله في مكانٍ واحد. وخلافاً لذلك، فإن الرحيل ـ في بعض الأحيان ـ يأتي مدعماً، ويأخذ شكل الهرب.

إن العناصر (ABC↑) تمثل عقدة الحبكة. وأما الحدث فإنه يتطور فيما بعد. وتدخل شخصية جديدة نستطيع تسميتها بالمانح أو المزود بشكلٍ أدق. وفي العادة يلتقيه البطل ـ صدفةً ـ في الغابة أو على الطريق... الخ (انظر الفصل السابع، أشكال ظهور الشخصيات في القصة). وسواء كان البطل باحثاً أو ضحيةً فإنه يتلقى من المانح وسيلةً (سحرية على العموم) ستسمح له برفع الضرر الذي لحق به. ولكن البطل ـ وقبل أن يحصل على الأداة السحرية يضطر إلى القيام ببعض الأعمال المتنوعة التي تؤدي كلها إلى امتلاك هذه الأداة.

XII ـ يخضع البطل للامتحان أو الاستجواب أو الهجوم.... الخ. وكل هذا يُعِدُّهُ لتلقي أداةٍ سحريةٍ أو مساعدٍ سحري. (التحديد: أولى وظائف المانح «Première fonction du donateur» ويشار إليها بالحرف ـ D).

1 ـ يقوم المانح بإخضاع البطل للامتحان (D^1)؛ كأن تفرض «بابا ياغا» على الفتاة القيام بأعمال منزلية (102)، أو يقترح شجعان الغابة على البطل قضاء ثلاثة أعوامٍ في خدمتهم (216)، أو يعمل البطل ثلاثة أعوام عند أحد التجار (عقلنة واقعية) (115)، أو يكون مجبَراً خلال ثلاثة أعوام دون المطالبة بأي أجر (128)، أو يصغي ـ دون أن ينام ـ إلى لحن كمانٍ حتى النهاية (216)، وقد يقوم النهر أو شجرة التفاح أو الموقد بتقديم طعامٍ بسيطٍ جداً للبطل (113). كما تأمر «بابا ياغا» البطل بالنوم إلى جانب ابنتها (171)، ويأمره التنين برفع حجرٍ ثقيل (128). وفي بعض الأحيان يكون هذا الأمر مكتوباً على الحجر. كما يحدث أحياناً أن تحاول

مجموعة من الإخوة ـ بمحض إرادتها ـ رفع حجرٍ كبيرٍ عثرت عليه. وقد تأمر «بابا ياغا» البطل بحراسة قطيع من الأفراس (159).... الخ.

2 ـ يوجه المانح التحية إلى البطل ويستجوبه (D^2). ونستطيع أن نعدّ هذا الشكل إضعافاً للامتحان. فالتحية والأسئلة متوفرة أيضاً في الأشكال المذكورة آنفاً، ولكنها تسبق الامتحان هناك ولا تتسم بسمته. وأما هنا، فإن الامتحان غائب بحدّ ذاته، ولكن الاستجواب شبيه بامتحانٍ مقنّع. فإذا أجاب البطل بطريقةٍ فجةٍ، فإنه لا يحصل على شيء. وإذا أجاب بتهذيبٍ، فإنه يحصل على جوادٍ أو حسام... الخ.

3 ـ أحد الأموات أو المحتضرين يطلب خدمةً من البطل (D^3). وهذا الشكل يكتسب أحيانا طابع الامتحان. فالبقرة الوحشية تتوجه إلى البطل بالرجاء التالي: (لا تأكلْ لحمي. جمّعْ عظامي، واصررها في منديل، وازرعها في الحديقة، ثم لا تنسَ أبداً أن تسقيها كل صباح (100). وفي القصة ذات الرقم 201 يطلق الثور رجاءً مماثلاً. ولكن الرجاء يأخذ شكلا آخر في القصة 179 حيث يأمر الأب المحتضر أبناءه بقضاء ثلاث ليالٍ على قبره.

4 ـ أحد السجناء يطلب من البطل أن يطلق سراحه (D^4)؛ كأن يطلب رجل البرونز الصغير من البطل ذلك (125)، أو يطلب الشيطان حبيس البرج من الجندي الإفراج عنه (236)، أو ترجو الجرة التي اصطيدت من أعماق الماء من البطل أن يكسرها، وبمعنى آخر، فإن الجني المحبوس في القمقم يطلب إطلاقه (195).

4a ـ والشيء نفسه مسبوق بسجن المانح ($^{0}D^4$). ففي القصة 123 ـ على سبيل المثال ـ حيث يلقى القبض على واحدٍ من جن الغابة، لا يمكن أن يشكل هذا الفعل وظيفةً مستقلةً، وإنما هو يقتصر على التحضير للطلب الذي سيتقدم به السجين.

5 ـ استرحام البطل (D^5). ونستطيع أن نعدّ هذا الشكل صنفاً من أصناف الشكل السابق. وهو يلي عملية إلقاء القبض. وفي مواقع أخرى يسدد البطل على الحيوان ليقتله، أو يصطاد زنجوراً يتوسل إليه للإفراج عنه (166)، أو يسدد على حيواناتٍ ترجوه أن يتركها وحال سبيلها (156).

6 ـ شخصان في حالة نزاعٍ يطلبان من البطل أن يقسّم الغنيمة بينهما D^6. فالعملاقان يسألان البطل أن يقسم بينها عصا ومكنسة (185). ولكن طلب المتخاصمين غير معبّر عنه على الدوام. فالبطل ـ بمبادرته الذاتية الصرف ـ يعرض الفصل بينهما (d^6). هكذا تعجز الحيوانات عن اقتسام جثة فريستها فيقوم البطل بتقسيمها (162).

7 ـ وتشكل الطلبات ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ نوعاً مستقلاً. كما تشكل وجوهها المتعددة أنواعاً فرعية. ولكننا ـ تفادياً لنظامٍ من العلامات شديد التعقيد ـ نستطيع اعتبار الأصناف المختلفة أنواعاً. وحالما يتم عزل الأشكال الرئيسية فإنه يمكن ترتيب الأشكال الأخرى بعضها مع بعض. فالفئران تطلب أن يؤتى لها بالطعام (102)، واللص يسأل ضحيته أن تحمل إليه ما سرق (238). وأما الحالة التالية فيمكن إرجاعها إلى فئتين في نفس الوقت. إن «كوزينكا» يمسك بثعلب، فيتوسل إليه الثعلب قائلاً: «لا تقتلني (حيوان ملتقط يطلب الرحمة ـ D^5) اشوِ لي دجاجةً سمينةً «(طلب ثان D^7). ولما كان إلقاء القبض سابقاً الطلب، فإننا سنشير إلى هذه الحالة بـ (°D^5_7). وإليك حالة أخرى تشمل ـ هي الأخرى ـ تهديداً مسبقاً، أو زجاً للطالب في حالة عجز. فالبطل يلتص ثياب إحدى اللواتي يستحممن، فتناشده إعادتها. وأحياناً نصادف ـ ببساطةٍ ـ حالة عجزٍ غير مشفوعة بالرجاء الصريح (أفراخ عصافير مبللة بالمطر. أو قط يعذبه الأطفال). ويمكن للبطل في هذه الحالة أن يقوم بتقديم خدماته. ويتعلق الأمر هنا ـ من الناحية الموضوعية ـ بامتحانٍ على الرغم من أن البطل ـ على المستوى الذاتي ـ لا يحسه كذلك (d^7).

8 ـ مخلوق عدواني يحاول القضاء على البطل (D^8)؛ كأن تحاول الساحرة حبس البطل في الموقد (108)، أو يحاول ربّ البيت ليلاً أن يقدم للفئران ضيوفه من أجل التهامهم (212)، أو تحاول الساحرة أثناء الليل أن تقطع رأس البطل (105)، أو يحاول الساحر أن يميت البطل من الإنهاك بتركه وحيداً على جبل (243).

9 ـ مخلوق عدواني يدخل في صراع مع البطل (D^9). فـ «بابا ياغا» تصارع البطل. وكثيراً ما نصادف الصراع في البيت الصغير في الغابة ضد مختلف سكان

الغابات. ويأخذ الصراع شكل مشاجرةٍ أو ضربٍ مبرّح.

10 ـ إطلاع البطل على أداة سحرية، واقتراح المبادلة عليه (D^{10})؛ كأن يعرض قاطع الطريق على البطل هراوة (216)، أو يعرض عدد من التجار أشياء غريبة (212)، أو يعرض أحد العجائز على البطل سيفاً (268). وكلهم يطلب منه بالمقابل أشياء أخرى.

XIII ـ ردّ فعل البطل على أفعال المانح المقبل. (التحديد: ردّ فعل البطل «réaction du héro» ويشار إليه بالحرف ـ E).

هذا ويمكن لردّ الفعل في معظم الحالات أن يكون سلبياً أو إيجابياً:

1 ـ كأن يجتاز البطل (أو لا يجتاز) الامتحان (E^1).

2 ـ أو يردّ (أو لا يردّ) على تحية المانح (E^2).

3 ـ أو يقدّم (أو لا يقدم) للميت الخدمة المطلوبة (E^3).

4 ـ أو يقوم بتحرير السجين (E^4).

5 ـ أو يُبقي على حياة الحيوان الذي سأله ذلك (E^5).

6 ـ أو يقوم بالقسمة وإصلاح ذات بَيْنِ المتخاصمين (E^6). وغالباً ما يتسبب طلب المتخاصمين، أو الخصومة ـ بكل بساطةٍ وبلا طلبٍ ـ برد فعلٍ آخر، فيخدع البطل المتخاصمين بإرسالهم مثلاً للبحث عن السهم الذي أطلقه في حين يمضي هو بالأشياء التي هي موضع النزاع (E^{VI}).

7 ـ وقد يقدم البطل خدماتٍ من نوعٍ آخر (E^7). وهذه الخدمات تتفق والرجاء الذي وُجّه إليه. وفي أحيانٍ أخرى. فإنه ما من مبررٍ لهذه الخدمات إلا طيبة البطل؛ كأن تطعم الفتاة متسولين عابرين (114). ويمكن للأشكال ذات الطابع الديني أن تمثل نوعاً فرعياً خاصاً؛ كأن يحرق البطل برميلاً صغيراً من البخور تمجيداً للرب. وفي وسعنا أن نستشهد أيضاً بحالةٍ من حالات الصلاة (115).

8 ـ والبطل ينقذ نفسه من الهجمات التي تستهدفه، وذلك بأن يرد على الشخصية المعادية وسائلها التي استخدمتها. فالبطل يحبس «بابا ياغا» في الموقد بعد أن يطلب منها أن تعلمه كيفية الدخول فيه (108). والأبطال يقومون بإبدال

ثيابهم سراً بثياب بنات «بابا ياغا» فتقتل هذه الأخيرة بناتها بدلاً من الأبطال (105). ويبقى الساحر بنفسه على الجبل حيث أراد أن يترك البطل (243).

9 ـ والبطل يتصر (أو لا يتصر) على الكائن المعادي (E^9).

10 ـ والبطل يقبل بالمبادلة غير أنه يستخدم قوة الأداة السحرية ـ مباشرة ـ ضد مانحها (E^{10}). كأن يعرض العجوز على القوزاقي[1] سيفاً قاطعاً بمفرده مقابل برميلٍ سحري. ويقبل القوزاقي بالمبادلة ويأمر السيف بقطع رأس العجوز حالاً مما يسمح له باستعادة البرميل (270).

XIV ـ توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل. (التحديد: تَلَقِّي الأداة السحرية «Reception de l'objet magique» ويشار إليها بالحرف ـ F)

ويمكن أن تكون الأدوات السحرية:

1 ـ حيوانات (حصان أو نسر. . . الخ).

2 ـ أشياء يخرج منها مساعدون سحريون (قداحة وحصان، خاتم وفتيان).

3 ـ أشياء ذات خواص سحرية، كالهراوة والسيف والكمنجة والكرة، وغيرها كثير.

4 ـ صفات يتلقاها البطل مباشرةً، كالقوة على سبيل المثال، أو القدرة على التحول إلى حيوان. . . . الخ. ونطلق ـ بشكلٍ مشروطٍ مسبقاً ـ اسم الأدوات السحرية على كل ما ينتقل بهذه الطريقة.

وأما أشكال الانتقال فهي التالية:

1 ـ فإما أن تنتقل الأداة السحرية مباشرةً (F^1). وغالباً ما يكتسب هذا النوع صفة المكافأة؛ كأن يمنح العجوز حصاناً، أو تقدم حيوانات الغابة صغارها. وقد يحدث أن يتلقى البطل المقدرة على التحول إلى حيوان، وذلك عوضاً عن الحصول على حيوانٍ يوضع تحت تصرفه (ولتفصيل ذلك عدْ إلى الفصل السادس من هذا الكتاب). وتنتهي بعض القصص بالمكافأة، فتمثل المنحة في هذه الحالة

---

(1) القوزاقي فارس من فرسان الجيش الروسي «Cosaque».

نوعاً من القيمة المادية، لا أداةً سحرية (f^1). وإذا كان ردّ فعل البطل سلبياً، فإنه يمكن ألا يحدث الانتقال ($F_{nég}$). فعملية الانتقال يمكن ألا تحدث، أو أنها تتخلى عن مكانها لعقابٍ صارمٍ حيث يؤكل البطل أو يتجمد أو يقدّ شريط من ظهره أو يرمى به تحت حجر. . . . الخ (F_{contr}).

2 ـ وإما أن تكون الأداة في مكانٍ يشار إليه (F^2). فالعجوز تدل البطل على شجرة البلوط التي يوجد تحتها الزورق الطائر (144). والعجوز يدل على الفلاح الذي يمكن الحصول من عنده على الحصان السحري (138).

3 ـ وإما أن تصنع الأداة (F^3)؛ كأن يذهب الساحر إلى شاطىء البحر، ويرسم زورقاً على الرمل، ويقول: «والآن يا أصدقائي، ألا ترون هذا الزورق؟ ـ نعم إننا نراه! اركبوا فيه» (138).

4 ـ وإما أن تُشرى الأداة وتباع (F^4)؛ كأن يشتري البطل دجاجةً سحريةً (195)، أو قطةً أو كلباً سحريين (190). والشكل المتوسط بين الصناعة والشراء هو الصناعة بناءً على طلبٍ مسبقٍ؛ كأن يطلب البطل من الحداد أن يصنع له سلسلة (105). ويشار إلى هذه الحالة بـ (F^4_1).

5 ـ وإما أن تقع الأداة بمحض الصدفة بين يدي البطل (فهو الذي يعثر عليها) (F^5)؛ كأن يشاهد «إيڤان» حصاناً في أحد الحقول فيركبه (132)، أو يصادف شجرةً تحمل تفاحاً سحرياً (192).

6 ـ وإما أن تظهر الأداة عفوياً على حين غرّة (F^6)؛ كأن يظهر فجأةً سلّم يتسلق الجبل (156). ونحن نعثر على شكلٍ خاصٍ من أشكال الظهور العفوي عندما تخرج الأداة من الأرض (F^{VI}). هكذا يمكن أن تظهر أدغال سحرية (160 -101)، وعصي وكلب وحصان وقزم. . . . الخ.

7 ـ وإما أن تُشرب الأداة أو تؤكل (F^7). والأمر هنا لا يتعلق بعملية نقلٍ ـ على وجه التحديد ـ وإنما يبقى هذا الشكل ـ ضمن شروطٍ معينةٍ ـ مرتبطاً بالأشكال المذكورة. فثلاث جرعات من سائلٍ تمنح قوةً خارقةً (125)، وأمعاء العصافير تمنح البطل الذي يأكلها مختلف الصفات السحرية (195).

8 ـ وإما أن تُسرق الأداة (F^8)؛ كأن يسرق البطل حصان «بابا ياغا» (159)، أو

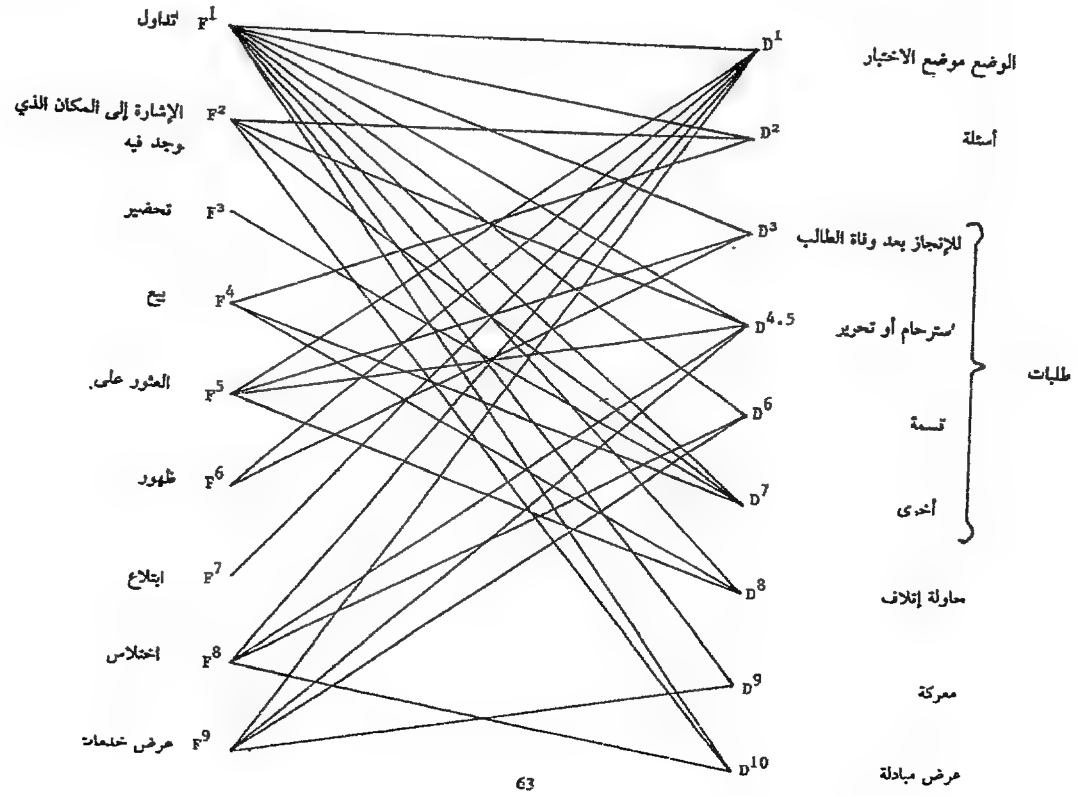
يستحوذ على شيءٍ متنازعٍ عليه (197). ويمكن أن نعدّ استعمال الأداة السحرية ضد الشخصية التي منحتها للبطل - لقاء شيءٍ استعاده البطل منها - شكلاً من أشكال السرقة.

9 - وإما أن تضع عدة شخصيات نفسها تحت تصرف البطل (F^9). ومثال ذلك أن حيواناً ما يمكن أن يمنح البطل أحد صغاره، أو يقدم له خدماته، مما يعني تقديمه نفسه. ولنقارنْ بين الحالتين التاليتين: فالحصان لا يعطى دائماً بشكلٍ مباشرٍ أو من داخل قدّاحه، وإنما يكتفي المانح أحياناً بتزويد البطل صيغة سحرية تمكنّه من استدعاء الحصان. وأخيراً فإنه يمكن لـ «إيفان» - وعلى وجه الدقة - ألا يحصل على شيءٍ البتة، ولكنه لا يعطى إلا حق الحصول على مساعدٍ سحري، وهذه هي الحالة التي تعطي فيها الشخصية وهي تسترحم «إيفان» حق التصرف بها. «فالزنجور يتلو على «إيفان» الصيغة التي يمكن مناداته بها، («قل: بأمر الزنجور». . . الخ). وأخيراً، فإذا ما أعطى الحيوان - ببساطةٍ متخلياً عن الصيغة السحرية - وعداً بالظهور: «في أي وقتٍ تحتاجني»، فإن الأمر - رغم كل شيءٍ - يتعلق بالحلقة التي تضع فيها القصة تحت تصرف البطل أداةً سحريةً على شكل حيوان. وهكذا يصبح الحيوان مساعداً لـ«إيفان» (F^9). ومن دون أي تحضيرٍ فإنه يمكن أن تظهر فجأةً مخلوقاتٌ «سحريةٌ يلتقيها البطل على الطريق، وتعرض عليها مساعدتها ويرتضيها حليفاً له (F^9_6). وفي أغلب الأحيان تكون هذه المخلوقات أبطالاً ذوات صفاتٍ خارقةٍ، أو شخصيات تملك بعض الخواص السحرية، وذلك من أمثال «يأكل كل شيء» «Obyedalo»، و«يشرب كل شيء» «Opivalo» و«جليد يشق الحجر» «Moroz- treskoun».

وقبل أن نتابع تعداد الوظائف يمكن أن نطرح السؤال التالي: ماالتآليف «Les combinaisons» التي تحتملها أصناف العنصر D (الإعداد لعملية الانتقال)، والعنصر F (عملية الانتقال)[1]؟ ونكتفي بالإشارة إلى أننا - في الحالة التي يكون فيها ردّ فعل البطل سلبياً - لا نعثر إلا على الوظيفة (Fnég) (حيث لا يحدث الانتقال)، أو Fcont (حيث ينزل العقاب الصارم بالبطل). وأما في الحالة التي يكون فيها ردّ الفعل إيجابياً، فإننا نجد التآليف التالية:

---

(1) وسُتطرح مشكلة الربط بين أصناف الوظائف - بشكلٍ مسهبٍ - في الفصل الأخير


الوظيفة التحضيرية للمانح
أشكال تداول الأداة السحرية
الوضع موضع الاختبار
D^1
أسئلة
D^2
للإنجاز بعد وفاة الطالب
D^3
استرحام أو تحرير
$D^{4.5}$
طلبات
قسمة
D^6
أخرى
D^7
محاولة إتلاف
D^8
معركة
D^9
عرض مبادلة
D^{10}
تداول
F^1
الإشارة إلى المكان الذي وجد فيه
F^2
تحضير
F^3
بيع
F^4
العثور على.
F^5
ظهور
F^6
ابتلاع
F^7
اختلاس
F^8
عرض خدمات
F^9

وتسمح هذه التصويرة بملاحظة التنوع الهائل في هذه التآليف. وهذا ما ينتج عنه أن فرضية إبدال نوعٍ فرعيٍ بآخر ممكنة جداً في مجمل الحالات. ولكن إمعان النظر في هذه التصويرة سوف يكشف عن غياب بعض التآليف. وهذا ما يجد تفسيره ـ جزئياً ـ في ضآلة حجم الجُسمان المعروض على التحليل. ولكنّ هناك عدداً من التآليف غير الممكنة منطقياً في أي حالٍ من الأحوال. وهذا ما يدفعنا إلى القول إذاً بوجود أنماطٍ من التآليف . ولتحديد هذه الأنماط نستطيع ـ إذا ما انطلقنا من أشكال الأداة السحرية ـ أن نميّز نمطين:

1ـ إن سرقة الأداة السحرية مرتبطة بمحاولات القضاء على البطل؛ (كأن يُشوى. . . الخ)، أو يطلب الفصل بين المتخاصمين، أو بعروض تبادل.

2 ـ إن كافة أشكال عملية الانتقال والتلقي ترتبط بكافة الأشكال التحضيرية الأخرى. فطلب الفصل بين المتخاصمين يرتبط بهذا النمط الثاني إذا ما تمت القسمة فعلاً. ولكنه إذا ما خُدع المتخاصمون، فإن الأمر يرتبط بالنمط الأول. وفي وسعنا أن نلاحظ أيضاً أن الظهور المفاجىء أو العفوي للأداة السحرية أو المساعد السحري، أو شراءهما، أو الوقوع عليهما، إنما نصادفه في أغلب الأحيان غير مسبوقٍ بأي تحضير. وهذه الأشكال بدائية . فأما إذا كان من بينها ما قد أعدّ له، فإنه يكون من أشكال النمط الثاني لا النمط الأول. وفي هذا الصدد فإننا يمكن أن نتناول قضية طباع المانحين. فالنمط الثاني من نمطي التآليف يشمل ـ بوجهٍ خاصٍ ـ ما نحين ودودين (وذلك إما استثنينا أولئك الذين يمنحون الأداة السحرية مرغمين وفي أعقاب معركة). وأما النمط الأول فيشمل ما نحين معادين أو مخدوعين في كافة الأحوال. وهؤلاء لا يعودون ما نحين بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما شخصيات تجهز البطل مرغمة، وتكون كل التآليف ممكنةً ومنطقيةً داخل كل نمطٍ حتى وإن لم توجد بالفعل، وهكذا يستطيع المانح المعترف بالجميل ـ على سبيل المثال ـ أو المانح المختبر للبطل أن يقدم الأداة السحرية، أو يدل على المكان الذي توجد فيه، أو يبيعها أو يصنعها، أو يمكن من العثور عليها. . . . الخ. ومن جهةٍ أخرى، فإنه لا يمكن للأداة أن تُخطف أو تسرق إذا كان المانح مخدوعاً. وأما التآليف بين الأنماط فغير منطقية. وعلى سبيل المثال، فمن غير المنطقي أن يقوم البطل بسرقة مهرٍ من «بابا ياغا» بعد أن يكون قد أنجز

المهمة الصعبة التي أوكلتها إليه. وهذا لا يعني غياب مثل هذه التآليف، فهي موجودة ولكن القاص يجهد نفسه لإيجاد دوافع إضافيةٍ لأعمال البطل. ومثال آخر عن التأليف غير المنطقي الذي يكون فيه الدافع غايةً في الوُضوح أن «إيڤان» يصارع عجوزاً، وفي أثناء المعركة يسقيه العجوز ـ خطأً ـ ماء القوة. ونحن نتفهم هذا «الخطأ» إذا ما قارنا بين هذه الحلقة والقصص التي يقدم فيها السقاءَ مانحٌ معترف بالجميل، أو مانح ودود بكل بساطة. وهكذا نرى أن اللامنطقية في التأليف لا تقف عثرة في وجه القاص. ولكي نتبع طريقاً تجريبياً محضاً، فإنه يجدر بنا أن نؤكد أن كافة الأنواع الفرعية للعنصرين D وF يمكن أن تحل محل بعضها في علاقتها مع بعضها. وإليك بعض الأمثلة المحسوسة عن هذه التآليف:

النمط II ـ

$F^1E^1D^1$: تأمر «بابا ياغا» البطل بأن يأخذ قطيعاً من الأفراس إلى الرعي. ويتلقى البطل مهمةً ثانيةً، فينجزها ويحصل على حصان (160).

$F^2E^2D^2$: يلقي أحد العجائز أسئلةً على البطل الذي يجيبه بفجاجةٍ. فلا يحصل على شيء. ثم يعود فيجيب بأدب ويحصل على حصان (155).

$F^1E^3D^3$: يطلب الوالد المحتضر من أبنائه أن يسهروا ثلاث ليالٍ على قبره. فيستجيب أصغرهم إلى هذا الرجاء ويحصل على حصان (179).

$F^{VI}E^1D^1$: ثور فتي يطلب من أولاد الملك أن يذبحوه ويحرقوه ويزرعوا رماده على ثلاث مساكب. فيستجيب البطل لهذا الرجاء، وتنبت شجرة تفاحٍ على المسكبة الأولى، وكلب على الثانية، وحصان على الثالثة (202).

$F^5E^1D^1$: يجد الإخوة حجراً كبيراً: «ترى هل سنكون قادرين على رفعه؟» (اختبار في غياب الشخصية التي تقوم بالاختبار). فيخفق الكبيران في حين يحرك الأصغر الحجر الذي يخفي دهليزاً، ويجد في الدهليز ثلاثة جياد (137).

وفي وسعنا إطالة هذه اللائحة كما يحلو لنا. ولكنه ينبغي أن نشير ـ وحسب ـ إلى أن الجياد ليست الأداة السحرية الوحيدة التي يتم تناقلها في هذه الحالات. وإنما اخترنا الأمثلة التي تحتوي على جيادٍ لتبرز القرابة المورفولوجية التي تربط بينها.

النمط I -

$F^6E^{VI}D^6$: ثلاثة أشخاص يتنازعون ويسألون البطل أن يقسم بينهم أدوات سحرية، فيطلب البطل منهم أن يقوموا بسباقٍ فيما بينهم يسرق أثناءه هذه الأدوات (طاقية ـ سجادة ـ وخفين).

$F^6E^6D^6$: يجد الأبطال أنفسهم بالصدفة عند «بابا ياغا» التي ترغب في قطع رؤوسهم أثناء الليل. ولكنهم يتدبرون الأمر بحيث تقطع هي رؤوس بناتها، ويهرب الإخوة، ويسرق أصغرهم منديلاً سحرياً (106).

$F^6E^{10}D^{10}$: جنّي خفي «Chmat- Razoum» في خدمة البطل، يعرض ثلاثة تجارٍ على البطل مبادلته بصندوقةٍ (أو حديقةٍ) وبلطةٍ (أو زورقٍ) ومزمارٍ (أو جيش). يوافق البطل على المبادلة، ويستعيد مساعدة الجني الخفي) (212). وكما نرى، فإن إبدال نوعٍ فرعيٍ بآخر داخل كل نمطٍ أمر معمول به فعلياً على نطاقٍ واسع. ويمكن أن نتساءل عما إذا كانت بعض الأدوات المتناقلة ترتبط بأشكالٍ معينةٍ من التناقل، أي ما إذا كان الحصان يعطى على الدوام، وما إذا كانت السجادة الطائرة تسرق على الدوام.. الخ وعلى الرغم من أن دراستنا لا تعني إلا الوظائف كوظائف، فإن في وسعنا الإشارة ـ دون برهان ـ إلى أنه لا وجود لمثل هذا المعيار. فالحصان الذي يُعطى في معظم الحالات نجده مسروقاً في القصة ذات الرقم 160. وعلى العكس من ذلك، فإن المنديل السحري الذي يأتي عوناً في أثناء الملاحقة، نراه ـ وهو الذي يُسرق في العادة ـ ممنوحاً في القصة ذات الرقم 159 وقصصٍ أخرى. والزورق الطائر يمكن أن يكون مصنوعاً، ويمكن أن يشار إلى موضع وجوده، ويمكن أن يُعطَى . . . الخ.

ولنعدْ إلى تعداد وظائف الشخصيات. فبعد انتقال الأداة السحرية سنرى استخدامها. وإذا تعلق الأمر بكائنٍ حي فإننا سنرى تدخله المباشر بناءً على أمرٍ من البطل. وعندها يفقد البطل ـ ظاهرياً ـ كل أهميته. فهو لم يعد يفعل شيئاً، وإنما يتكفل مساعده بكل شيء. وعلى الرغم من هذا، فإن الأهمية المورفولوجية للبطل تبقى على حالها لأن نواياه محور المقصوص. وتظهر هذه النوايا في الأوامر المختلفة التي يوجهها البطل إلى مساعديه. وفي وسعنا الآن أن نقدم تحديداً للبطل

أكثر دقةً مما قدمناه فيما مضى. فبطل القصص العجيب إما أن يكون شخصيةً تعاني مباشرةً من فعل المعتدي في الوقت نفسه الذي تفقد فيه الحبكة (أو تحس بالحاجة)، وإما أن يكون شخصيةً توافق على دفع المصيبة أو تستجيب للحاجة التي تعوز شخصيةً أخرى. وفي مجرى الحدث يكون البطل هو الشخصية المزودة بأداةٍ سحريةٍ يستخدمها أو مساعدٍ سحري.

XV ـ يُنقل البطل أو يقاد أو يصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالته (التحديد: تَنَقّل في المكان بين مملكتين، أو سفر بصحبة دليل ‹Déplacement dans l'espace entre deux rouyames, voyage avec un guide› ويشار إليه بالحرف ـ G).

ويوجد موضوع البحث في مملكة «أخرى». فإما أن تكون هذه المملكة بعيدةً جداً على المستوى الأفقي، وإما أن تكون مرتفعةً جداً أو منخفضةً جداً على المستوى العمودي. وأما وسائل الاتصال فيمكن أن تكون هي نفسها في كافة الحالات. ومن هذه الوسائل أشكال نوعية مخصصة للسفر في الأعالي أو في الأعماق.

1 ـ فإما أن يطير البطل في الأجواء (G^1) على ظهر حصان (171)، أو ظهر طائر (210)، أو على طريقة الطائر في الطيران (162)، أو في زورقٍ طائرٍ (138)، أو على بساطٍ طائرٍ (192)، أو على ظهر عملاقٍ أو جنيٍ (210)، أو في عربة الشيطان (154). . . . الخ. ويكون الطيران على ظهر الطائر مصحوباً أحياناً بتفصيلٍ إضافي؛ كأن يتوجب على البطل إطعام الطائر أثناء السفر، فيحمل معه ثوراً.

2 ـ وإما أن يتنقل على اليابسة أو الماء) (G^2) على ظهر حصانٍ أو ذئبٍ (168)، أو في زورق (247). وإما أن يقوم مقطوع الذراعين بحمل مقطوع الرجلين (196). وإما أن يجتاز القط النهر على ظهر كلب (190).

3 ـ وإما أن يقاد (G^3)؛ كأن تدله لفيفة من الخيطان على الدرب (234)، أو يقوده ثعلب إلى الأميرة (163).

4 ـ وإما أن يُدلّ على الطريق (G^4)؛ كأن يدله قنفذٌ على الطريق المؤدي إلى أخيه المخطوف (113).

5 ـ وإما أن يستخدم وسائل اتصالٍ ثانية (G^5)؛ كأن يتسلق سلماً (156)، أو يكتشف مدخلاً سرياً فيستعمله (141)، أو يمشي على ظهر زنجورٍ هائلٍ كما لو أنه يمشي على جسر (156)، أو يستسلم للتزحلق على رباط. . . الخ.

6 ـ وإما أن يقتفي آثار دمٍ (G^6)؛ كأن ينتصر البطل على صاحب البيت الصغير في الغابة فيفرّ هذا الأخير ويختبىء تحت حجر، ثم يعثر «إيڤان» وهو يقتفي أثره ـ على مدخل المملكة الأخرى.

وليس هناك من شكلٍ آخر لانتقال البطل على الأقل في حدود الجُسمان المعروض للتحليل. ومن الجدير بالالتفات أن السفر ـ كوظيفةٍ خاصةٍ ـ يكون مهملاً في بعض الأحيان. فالبطل يبلغ ـ ببساطةٍ ـ هدفه؛ أعني أن الوظيفة G تكون الاستطالة الطبيعية للوظيفة ↑. وفي هذه الحالة فإنه من غير الممكن عزل الوظيفة G.

XVI ـ يتواجه البطل والمعتدي في معركة. (التحديد: المعركة «Combat» ويشار إليها بالحرف ـ H).

وينبغي التمييز بين هذا الشكل والصراع (أو المشادة) مع المانح المعادي. فالشكلان يختلفان في نتائجهما. فإذا ما تلقى البطل على إثر هذه المواجهة أداةً تعينه ـ فيما بعد ـ على متابعة بحثه، فإننا نجد أنفسنا أمام العنصر D. وإذا ما حصل البطل ـ بعد انتصاره ـ على ضالته، أي على ما أرسل من أجله)، فإننا بإزاء العنصر H.

1 ـ فإما أن يتعاركا في الحقول (H^1). وهنا تدخل ـ في الدرجة الأولى ـ المعركة ضد التنين أو «تشودو يودو». . . الخ (125)، كما تدخل المعركة ضد جيش العدو أو ضد الشجعان (212).

2 ـ وإما أن يتنافسا (H^2). ولكنّ القصص الفكاهية لا تتضمن معركةً حقيقيةً في بعض الأحيان. فبعد مشاجرةٍ (شبيهةٍ أحياناً بالخصام الذي يسبق المعركة) يدخل البطل في منافسةٍ مع المعتدي، وينتصر البطل بفضل حياته. ومثال ذلك أن يدفع «تزيغان» «Tzigane» بالتنين إلى الهرب واهماً إياه أن قطعة الجبن البيضاء التي يعتصرها إنما هي حجر أسال منه ماءه، وأن وقع الهراوة على العنق مجرد صفير

(148). . . . الخ.

3 ـ وأما أن يلعبا الورق (H^3)؛ كأن يلعب البطل مع التنين (153)، أو الشيطان (192).

4 ـ وفي القصة ذات الرقم 93 شكل خاص يقول فيه التنين للبطل: «فليصمدْ «إيڤان» الأمير على الكفة الأخرى للميزان لنرى أينا الأثقل»(H^4).

XVII ـ يوسم البطل بعلامة (التحديد: سمة «marque». ويشار إليها بالحرف I).

1 ـ فإما أن تكون السمة مطبوعة على جسده (I^1)، كأن يُجرح أثناء المعركة، أو توقظه الأميرة قبل القتال تاركةً بسكينها أثر جرحٍ على خده (125). وقد تسم الأميرة جبين البطل بخاتمها (195) أو تمنحه قبلة تضيء نجمة على جبينه.

2 ـ وإما أن يتلقى البطل خاتماً أو منديلاً (I^2). وقد يلتقي الشكلان عندما يجرح البطل في المعركة، ويضمد جرحه بمنديل الأميرة أو الملك.

3 ـ وهناك أشكال أخرى تأخذها السمة (I^3).

XVIII ـ هزيمة المعتدي (التحديد: انتصار «Victoire» ويشار إليه بالحرف ـ J).

1 ـ فإما أن يُهزم المعتدي في العراء (J^1).

2 ـ وإما أن يهزم في منافسة (J^2).

3 ـ أو يخسر لعبة الورق (J^3).

4 ـ أو يهزم في (الرهان) على الوزن (J^4).

5 ـ أو يقتل دون معركةٍ مسبقةٍ (J^5)؛ كأن يقتل التنين أثناء نومه (141)، أو يختبىء زميولان» «Zmioulan» (الحنشي) في حفرةٍ ثم يقتل (164).

6 ـ أو يطرد في الحال (J^6)؛ كأن تضع الأميرة سجينةُ الشيطان في عنقها صورةً مقدسةً «فيطير اللعين بسرعة الإعصار» (115).

كما نصادف الانتصار على شكلٍ سلبي. فإذا ما دخل المعركة بطلان أو ثلاثة

أبطال، فإن أحدهم - بشكلٍ عامٍ - يختبىء، في حين يظفر الآخر بالنصر ($_oJ^1$).

XIX - إصلاح الإساءة البدئية، أو سدّ الحاجة «Le méfait initial est réparé ou le manque comblé». (التحديد: إصلاح «Réparation» ويشار إليه بالحرف - K).

وبدءاً من اللحظة التي تنعقد فيها الحبكة (A)، فإن هذه الوظيفة تتزاوج مع وظيفة الإساءة أو الحاجة. وهنا تكون القصة في ذروتها.

1 - فإما أن يُخطف موضوع البحث عنوةً أو بالحيلة (K^1). ويلجأ البطل أحياناً إلى استخدام الأساليب نفسها التي استخدمها المعتدي في الخطف البدئي. هكذا يتحول حصان «إيڤان» إلى متسولٍ يطلب الصدقة، فتعطيه الأميرة قطعةً نقديةً، ويخرج «إيڤان» من أشواك الغابة وهو يعدو، ثم يمسكها الاثنان ويختطفانها (185).

1a - وتقوم بالاختطاف أحياناً شخصيتان تجبر إحداهما الأخرى على القيام بذلك. فالحصان يدوس جمبرياً «Une écrevisse» ثم يجبره على أن يحمل له فستان العروس. والقط يلتقط فأراً ويجبره على الذهاب والعودة بالخاتم (K^1) (190).

2 - وإما أن يؤخذ موضوع البحث، تأخذه عدة شخصياتٍ معاً تتابع أفعالها مسرعة (K^2). ويتم انتقال الموضوع من شخصيةٍ إلى أخرى بفضل سلسلةٍ من الإخفاقات أو محاولات الهرب؛ كأن يظفر السبعة السيميون «les sept sémion» بالأميرة، ثم يختطفها لص، وتطير على شكل بجعةٍ، فيصيبها نبّال بأحد نباله ويخرجها آخر من الماء بدلاً من كلب..... الخ (145). وفي المرحلة التي نعثر فيها على البيضة التي تحتوي على موت «كوشتشي» تجري أحداث مماثلة، فيهرب أرنب بري، فإوزرة، وسمكة؛ الأول في الأرض، والثاني في الجو، والثالث في الماء.... والكل يحمل البيضة، ومن ثم ينتزعها منهم ذئب، ثم زاغٍ، فسمكة أخرى (156).

3 - وإما أن يتم الحصول على موضوع البحث بفضل طعم (K^3). وفي بعض الحالات يقترب هذا الشكل كثيراً من الشكل K^1. فالبطل يجذب الأميرة إلى

الزورق ـ بإظهاره التحف الذهبية عليها ـ ويمضي بها (242). ويمكن للطعم الذي يكون على هيئة عرض مقايضةٍ أن يُعدّ نوعاً فرعياً خاصاً من أنواع هذا الشكل. فالفتاة المكفوفة تطرز تاجاً عجيباً، وتبعث به إلى الخادمة التي سرقت عينيها، وتبعث الخادمة مقابل التاج العينين اللتين تعودان إلى الفتاة (127).

4 ـ وإما أن يكون الحصول على موضوع البحث نتيجةً مباشرةً للأفعال التي سبقت (K^4). فإذا تزوج «إيفان» ـ على سبيل المثال ـ الأميرة التي حررها بعد أن قتل التنين، فإننا لا نكون هنا بإزاء عملية أخذٍ تشكل فعلاً خاصاً، وإنما بإزاء أخذٍ يشكل وظيفةً؛ أعني مرحلةً من مراحل سير الحبكة. فالأميرة لم يقبض أحد عليها، ولكنها ـ مع ذلك ـ قد أُخذت، وهذه هي نتيجة المعركة. فالأخذ ـ في هذه الحالة ـ عنصر منطقي، ولكنه يمكن أن ينتج أيضاً عن فعلٍ آخر غير فعل الصراع. وهكذا يستطيع «إيفان» ـ مثلاً ـ أن يجد الأميرة في نهاية رحلته.

5 ـ وإما أن يتم الحصول على موضوع البحث مباشرةً باللجوء إلى الأداة السحرية (K^5)؛ كأن يقوم الجسوران (الطالعان من كتابٍ سحريٍ) بإحضار الظبي ذي القرون الذهبية في سرعة الريح (212).

6 ـ واستخدام الأداة السحرية يغسل الفقر (K^6). فالأداة السحرية تبيض بيضاتٍ ذهبية (195). وهنا يحتل غطاء الطاولة الذي يقدم الغداء، كما يحتل الحصان ذو الروث الذهبي ـ مكانهما الطبيعي (186). ونجد شكلاً آخر من أشكال الغطاء الذي يقدم الغداء في هيئة الزنجور: «بأمر الزنجور ومباركة الرب، فلتوضع السفرة وليكن الغداء جاهزاً» (167).

7 ـ وإما أن يؤخذ موضوع البحث بعد مطاردة (K^7). وهذا الشكل نوعي في حال إتلاف المزروعات؛ كأن يترصد البطل الفرس التي كانت تسرق العلف، ويمسك بها (105)، أو أن يمسك بالكركي الذي كان كان يسرق حبات البازلاء الخضراء (187).

8 ـ وقد تستعيد الشخصية المسحورة وضعها السابق (K^8). وهذا ما يتفق نوعياً مع الإساءة(A^{11}) (سحر). ويتم رفع السحر بإحراق عباءة المسحور، أو التلفظ بالصيغة التالية: «عودي فتاة».. الخ.

9 ـ وقد يُبعث الميت (K^9)، إذ يُنتزع من رأسه دبوس، أو تُنتزع سن أحد الأموات (206 -202)، أو يرش البطل بماء الموت والحياة.

9a ـ وعلى غرار ما يحدث أثناء الاختطاف المضاد ـ حيث يجبر حيوانٌ حيواناً آخر على التصرف ـ فإن الذئب يمسك هنا بالغراب، ويجبر أمه على إحضار ماء الموت والحياة (16). وهذا البعث الذي ينشأ عن الحصول المسبق على الماء يمكن أن يشكل نوعاً فرعياً خاصاً (يشار إليه بـ K^{9a})(1) .

10 ـ وإما أن يطلق سراح السجين (K^{10})؛ كأن يحطم الحصان باب الزنزانة، ويخرج إيڤان (185). وليس هناك ما يجمع ـ من وجهة النظر المورفولوجية ـ بين هذا الشكل وتحرير جني الغابة على سبيل المثال. فهذا التحرير يؤدي إلى اعترافٍ بالجميل، وانتقالٍ للأداة السحرية. وأما في ما يخص هذا الشكل الذي نحن بصدده، فإن الأمر يتعلق بإصلاح الإساءة التي عقدت الحبكة. ونحن نعثر على شكلٍ خاصٍ من أشكال التحرير في القصة ذات الرقم 259. فملك البحار يقود في منتصف كل ليلةٍ سجينه إلى الشاطىء حيث يتوسل البطل إلى الشمس من أجل تحريره. ولكن الشمس تتأخر عن المجيء مرتين، وفي الثالثة «تسطع بكل أشعتها، ولا يعود في وسع ملك البحار حمله إلى السجن».

11 ـ وفي أحيانٍ أخرى يتم الحصول على الأداة السحرية، فإما أن يُعطى، وإما أن يدلّ إلى مكان وجوده، وإما أن يقوم البطل بشرائه.... الخ. ونشير بـ KF^1 إلى الانتقال المباشر، وبـ KF^2 إلى الدلالة على المكان.... وهكذا دواليك.

XX ـ ويعود البطل (التحديد: العودة «retour». ويشار إليها بالسهم ↓).

وتتم العودة عموماً بالطريقة نفسها التي يتم بها الوصول. ولكنه من غير الضروري عزل وظيفةٍ خاصةٍ تعقب العودة. فالعودة تعني مسبقاً السيطرة على المكان. ولكن الأمر ليس كذلك على الدوام في مرحلة الرحيل. فالرحيل يعقبه انتقال الأداة السحرية (كالحصان والنسر.... الخ) الذي لا يتم الطيران أو أشكال

---

(1) ـ وفي وسعنا أن نعدّ الحصول المسبق على الماء شكلاً خاصاً من أشكال الوظيفة (F) انتقال الأداة السحرية.

التنقل الأخرى إلا عنده، وعنده فقط. وخلافاً لذلك، فإن العودة تتم فوراً، بالإضافة إلى أنها تكون ـ على الدوام تقريباً ـ بنفس الطريقة التي يكون بها الوصول. وقد تأخذ العودة شكل الهرب.

XXI ـ مطاردة البطل. (التحديد : المطاردة «Poursuite» ويشار إليها بالحرف P^{r}).

1 ـ فإما أن يطير المطارِد للحاق بالبطل (P^{r1})؛ كأن يحاول التنين اللحاق بـ «إيڤان» (159)، أو تطير الساحرة مطاردةً الصبي الصغير (105)، أو تطارد الإوزات الصبية الصغيرة (113).

2 ـ وإما أن يطالب المطارد بالمذنب (P^{r2}). ويرتبط هذا الشكل ـ بدوره ـ عموماً بالطيران في الأجواء؛ كأن يرسل والد التنين زورقاً طائراً لمطاردة البطل، ويصرخ راكبو الزورق: «المذنب المذنب» (125).

3 ـ وفي مطاردته للبطل يتحول المطارد ـ بالتالي ـ إلى حيواناتٍ مختلفة (P^{r3}). ويرتبط هذا الشكل أيضاً بالطيران في بعض المراحل. فهذا هو الساحر يطارد البطل وهو على هيئة الذئب، ثم الزنجور، فالرجل والديك (249).

4 ـ وقد يتحول المطارد (كزوجة التنين. . . .) إلى شيءٍ جذابٍ ينتصب في طريق البطل (P^{r4}). «سأسبقه وأغرقه في الحرّ، وأتحول إلى مرجٍ أخضر؛ في هذا المرج الأخضر سأكون ينبوعاً، وعلى هذا الينبوع ستطفو كأس فضية. . . . وسوف يُهَشِّمون قطعاً صغيرةً بحجم بذور الخشخاش» (136). هكذا تتحول التنينة إلى حديقةٍ، ثم وسادةٍ، فينبوعٍ. . . . الخ، دون أن تخبرنا القصة عما تفعله التنينة كي تسبق البطل.

5 ـ وقد يحاول المطارد التهام البطل (P^{r5})؛ كأن تتحول التنينة إلى فتاةٍ تغري البطل، ثم تتحول إلى لبوةٍ تريد التهامه (155). وأمّ التنين تفتح شدقاً يمتد من الأرض إلى السماء (155).

6 ـ وقد يحاول المطارد قتل البطل (P^{r6})؛ كأن يحاول غرز سن أحد الأموات في رأسه (202).

7 ـ كما قد يحاول أن يقطع بأسنانه الشجرة التي التجأ البطل إليها (108)

.(P^7)

XXII - وتتم نجدة البطل. (التحديد: النجدة «secours». ويشار إليها بالحرف - Rs).

1 - فإما أن يُحمل في الأجواء (أو ينقذه أحيانا هربه بسرعة البرق) (Rs^1)؛ كأن يطير على ظهر حصان (160)، أو تحمله الإوزات (108).

2 - وإما أن يهرب البطل بوضعه الحواجز في درب مطارديه (R^2s) كأن يرمي بفرشاةٍ أو مشطٍ أو منديلٍ فتتحول هذه إلى جبالٍ وغاباتٍ وبحيرات. وهناك حالة مماثلة نجد فيها «دوّار الجبل» «Vertogor» و«دوار البلوط» «Vertodoub» وهما يقلبان الجبال وأشجار البلوط، ويضعانها في طريق التنينة (93).

3 - وقد يتحول البطل أثناء هربه إلى أشياء تجعل التعرف عليه أمراً متعذراً (Rs^3)؛ كأن تتحول الأميرة إلى بئرٍ، وتُحوّل الأميرَ إلى دلوٍ، ثم تتحول هي إلى كنيسة، وتُحوّل الأمير إلى قس (219).

4 - وقد يختبىء البطل أثناء هربه (Rs^4)، فالنهر وشجرة التفاح والموقد كلها تخبىء الأميرة (113).

5 - وقد يختبىء البطل عند الحداد (Rs^5). هكذا تطالب التنينة بتسليم المذنب. وقد كان «إيفان» اختبأ عند الحدادين الذين يلتقطون التنينة من لسانها، وينهالون عليها بمطارقهم (136). ومن المؤكد أن هناك ارتباطاً بين هذا الشكل والحلقة المروية في القصة ذات الرقم 153. فالجندي يربط الشياطين في صرّة، ويحملها إلى الحداد حيث تهوي عليهم ضربات المطارق.

6 - وقد ينجو البطل بتحوله - أثناء هربه - إلى حيوانات أو أحجار... الخ (Rs^6)؛ كأن يهرب البطل على هيئة حصانٍ أو غجومٍ «Goujon» أو خاتمٍ أو بذرةٍ أو صقر (249). والجوهري هنا هو التحول، فأما الهرب فيمكن أن يسقط في بعض الأحيان. وتستطيع هذه الحالات أن تشكل نوعاً فرعياً خاصاً. فالفتاة إذ تُقتل تخرج منها حديقة. والحديقة إذ تُهدَّم تتحول إلى حجر.... الخ (127).

7 - وقد يقاوم إغراء التنينة في مختلف الأشكال التي لبستها (Rs^7)؛ كأن يقوض الحديقة، أو يحطم الينبوع.... الخ، فيسيل منه الدم (137).

8 ـ وقد لا يستسلم للالتهام (Rs^8)؛ كأن يقفز «إيڤان» ـ وهو يركب حصانه ـ فوق شدقي التنينة، ثم يتعرف عليها وقد أخذت شكل لبوةٍ، ويقتلها (155).

9 ـ وإما أن يتم إنقاذه في اللحظة التي تتعرض فيها حياته للخطر (Rs^9)؛ كأن تقوم بعض الحيوانات باقتلاع سن الميت من رأسه قبل فوات الأوان (202).

10 ـ وقد يثب البطل إلى شجرةٍ أخرى (Rs^{10}) (108).

وفي المرحلة التي ينجو فيها البطل من مطارديه تتوقف قصص عديدة، حيث يعود إلى دياره، ويتزوج ـ في حال عودته ـ من إحدى الفتيات... الخ. ولكن الأمر لا يجري على هذا النحو دائماً، فالقصة تخضع البطل لمصائب جديدة، حيث يعود المعتدي إلى الظهور، ويسرق من البطل ما عاد به أو يقتله.... الخ. وباختصار، فإن الإساءة التي عقدت الحبكة ـ في قصةٍ ما ـ تتكرر بالشكل نفسه أحياناً، وأحياناً أخرى بشكلٍ مختلفٍ جديد. وهنا يكون بدء مقصوص آخر وليس هناك من أشكالٍ نوعيةٍ للإساءة المتكررة؛ بمعنى أننا نجد الاختطاف والسحر والقتل... الخ. ولكنه يوجد ـ في ما يخص هذه الإساءة الجديدة معتدون نوعيون، وهم الإخوة الكبار لـ «إيڤان». فقبل عودتهم إلى بيتهم بقليلٍ يسلبون «إيڤان» ما نجح في البحث عنه، وأحيانا يقومون بقتل أخيهم. وإذا ما أبقوا عليه، فإنه لا بدّ من المباعدة المكانية الكبيرة بين البطل وما ظفر به من أجل أن يبدأ بحث جديد. هكذا يُرمى بـ «إيڤان» في قاع هاويةٍ (أو حفرةٍ أو مملكةٍ سفليةٍ أو قاع بحرٍ في بعض الأحيان). وقد يطير البطل أحياناً مدة ثلاثة أيام حتى يصل إلى نهاية المطاف. وعندها يعود كل شيءٍ كما في البداية، من التقاء المانح صدفةً، إلى النجاح في الاختبار، إلى إسداء الخدمة، إلى تلقي الأداة السحرية واستعمالها للعودة إلى داره في مملكته. وبدءاً من هذه المرحلة يختلف الحدث كما سيتبين لنا فيما بعد.

وتثبت هذه الظاهرة أن العديد من القصص يتكون من «متواليتين» من الوظائف نستطيع تسميتهما بالنسقين. فالإساءة الجديدة تفضي إلى نسقٍ جديدٍ، وهذا ما يجعل الحكاية تجمع أحياناً سلسلةً من القصص. وما البسط الذي سنصفه ـ وإن كان يشكل نسقاً جديداً إلا استطالة لقصةٍ ما. وفي ما يتعلق بهذا الموضوع، فإنه

سيكون من الملائم ـ فيما بعد ـ أن نتساءل عن كيفية تحديد عدد القصص التي يحتوي عليها كل نص.

VIII (مكررة) ـ يقوم الإخوة بسلب أخيهم «إيڤان» الشيء الذي ظفر به، أو الشخص الذي عاد به (ثم يرمون به في قاع الهاوية).

وقد أشرنا سابقاً إلى الإساءة بالحرف A. فإذا اختطف الإخوة خطيبة «إيڤان»، أشرنا إلى ذلك بالحرف A^1. وإذا اختطفوا معه الأداة السحرية أشرنا إلى ذلك بالحرف A^2. وإذا كان الاختطاف مصحوباً بالقتل، فإننا سنشير إلى ذلك بالحرف A^1_{14}. وأما الأشكال المرتبطة بالسقوط في قاع الهاوية فيشار إليها بالحرف oA^1- OA^2_{14} -OA^2.... الخ.

X- XI ـ (مكررة) ـ يرحل البطل ثانيةً ويقوم بالبحث من جديد (C↑؛ انظر X- XI). وهذا العنصر يسقط في بعض القصص. فـ «إيڤان» يتيه ويبكي ولا يبدو أنه يفكر في العودة. وأما العنصر B (إرسال البطل)، فإنه يسقط دائماً في الحالات التي تعنينا، إذ لا ضرورة مثلاً لأن يقوم أحد بإرسال «إيڤان» للبحث عن أي شيء لأن خطيبته هي المخطوفة.

XII (مكررة) ـ يخضع البطل مجدداً للأفعال التي تفضي به إلى تلقي الأداة السحرية (D؛ انظر XII).

XIII (مكررة) ـ يقوم البطل برد فعلٍ جديدٍ على أفعال المانح المقبل (E؛ انظر XIII).

XIV (مكررة) ـ توضع الأداة السحرية من جديدٍ تحت تصرف البطل (F؛ انظر XIV).

XV (مكررة) ـ يُنقل البطل، أو يقاد، أو يصطحب إلى المكان الذي ينشد فيه ضالته (G؛ انظر XV) وفي هذه الحالة يصل البطل إلى داره.

وبدءاً من هذه المرحلة، فإن تطور المقصوص يسلك طريقاً آخر حيث تعرض القصة وظائف جديدة.

XXIII ـ يصل البطل متنكراً إلى داره، أو إلى بلدٍ آخر. (التحديد: الوصول

متنكراً «arrivée incognito» ويشار إليه بالحرف ـ O).

ونستطيع هنا أن نميز بين احتمالين:

1 ـ فإما أن يعود البطل إلى داره، فيتوقف عند أحد الحرفيين ـ سواء كان صائغاً أو خياطاً أو حذّاءً ـ ويعمل عنده كصانع.

2 ـ وإما أن ينتهي إلى أحد الملوك في بلد غريب، فيشتغل طباخاً في مطابخه، أو يؤجر نفسه سائساً للخيول.

وفي بعض الأحيان تقع على مجرد وصول.

XXIV ـ يقوم البطل المزيف بإظهار مزاعم باطلة. (التحديد: المزاعم الباطلة «Prétentions mensongères». ويشار إليها بالحرف ـ L).

فإذا عاد البطل إلى داره كان إخوته هم الذين يقومون بإطلاق مثل هذه المزاعم. وإذا راح يعمل في مملكةٍ غريبةٍ كان القائد، أو السقّاء هما اللذين يطلقان مثل هذه المزاعم. هكذا يدعي الإخوة أنهم هم الذين ظفروا بما يحملون، ويدعي القائد أنه هو الذي هزم التنين.

ويمكن اعتبار هذين الشكلين نوعين خاصين.

XXV ـ يكلف البطل بمهمةٍ صعبة (التحديد: مهمة صعبة «tâche difficile»). ويشار إليها بالحرف ـ M).

وهذا العنصر من العناصر الأثيرة في القصة. وقد توكل في القصة مهام صعبة خارج الظروف التي قمنا بوصفها. ولكننا لن نهتم بهذه الحالات إلا فيما بعد. وبانتظار ذلك، فإننا سنكتفي بدراسة المهمات في ذاتها. وهذه المهمات شديدة التنوع إلى الحدّ الذي يتوجب معه إعطاء كلّ منها اسماً خاصاً. ولكنه من غير الضروري الدخول في التفاصيل حالياً. وبما أننا لن نقدم تصنيفاً دقيقاً، فإننا سنعدد كل الحالات التي تتوفر في الجُسمان الذي بين أيدينا مجمّعينها بشكلٍ تقريبي:

ـ اختبار الأكل والشرب، كأكل كميةٍ من الثيران، وعرباتٍ من الخبز، وشرب الكثير من الجعة (144 -138 -137).

ـ اختبار النار؛ كالاستحمام في حوض من الحديد الصب المحمىّ حتى

الاحمرار. وهذا الشكل يرتبط دوماً بسابقه. فأما الشكل المستقل، فهو الاستحمام في ماءٍ يغلي (169).

ـ اختبار الأحاجي.... الخ، كإلقاء أحجيةٍ مستعصيةٍ على الحل (239)، أو رواية حلمٍ أو تفسيره (241)، أو ترجمة نعيق الغربان الجاثمة على نافذة الملك وطردها (247)، أو التنبؤ بالعلامة التي تسم ابنة الملك (192).

ـ اختبار الاختيار؛ كأن يدل البطل على الفتاة (أو الفتى) موضوع البحث من بين اثنتي عشرة فتاة متشابهات (249 -227 -219).

ـ وقد يختبىء البطل بحيث لا يمكن العثور عليه (236).

ـ وقد يقبّل الأميرة وهي في نافذتها (182 -172).

ـ كما قد يقفز إلى أعلى البوابة (101).

ـ وهناك اختبار القوة أو البراعة أو الشجاعة؛ كأن تقوم الأميرة بمحاولة خنق «إيڤان» أثناء الليل، أو الضغط على يده (198 -136). وقد يفرض على البطل رفع رؤوس التنين المقطوعة (171)، أو ترويض حصان (198) أو حلب قطيع من الأفراس البرية (169)، أو الانتصار على فتاةٍ من شجعان الغابة (202)، أو الانتصار على منافس (167).

ـ وهناك اختبار الصبر؛ كالمكوث سبع سنواتٍ في مملكة القصدير (268).

ـ وقد يفرض إحضار شيءٍ أو صنعه؛ كإحضار دواء (123)، أو فستان عروس، أو خاتم، أو حذاء (169 -156 -139 -132)، أو إحضار شعر ملك البحار (240 -137)، أو العودة بالزورق الطائر (144)، أو جلب الماء الحي (144)، أو تجهيز كتيبةٍ من الجنود (144)، أو حشد سبع وسبعين فرساً (169)، أو بناء قصرٍ في ليلةٍ واحدةٍ (190)، أو جسرٍ للوصول إليه (210)، أو جلب «آخر لا أدري ما هو ليكتمل الزوج» (192).

ـ وهناك اختبار الصنعة، كخياطة قميصٍ (267 -104)، أو خبز الخبز (267). ويعرض الملك في القصة ذات الرقم267 اختباراً ثالثاً بالصيغة التالية: «للذي يرقص بالشكل الأفضل».

ـ وهناك اختبارات أخرى، كقطف الثمار من دغلٍ أو شجرةٍ (101 -100) أو اجتياز حفرةٍ على عصا (137)، أو «للذي تشتعل شمعته من تلقاء ذاتها» (195).

وسوف نرى فيما بعد ـ في الفصل الخاص بالإدغام ـ كيف تتميز هذه المهام من بعض العناصر الأخرى التي تشبهها إلى حدٍ كبير.

XXVI ـ إنجاز المهمة. (التحديد: المهمة المنجزة «tâche accomplie» ويشار إليها بالحرف ـ N).

ومن الطبيعي أن تتفق الأشكال التي تنجز فيها المهمات مع أشكال الاختبار بدقةٍ شديدة. وبعض المهمات يتم إنجازها قبل التكليف بها، أو قبل أن يطالب الذي كلف بها بإنجازها. فالبطل ـ مثلاً ـ يكتشف العلامات التي تسم الأميرة قبل أن توكل إليه مهمة التنبؤ بها. وسوف نشير إلى حالات الإنجاز المسبق بالعلامة oN.

XXVII ـ التعرف على البطل. (التحديد: التعرف «reconnaissance» ويشار إليه بالحرف ـ Q).

هذا ويتم التعرف على البطل بفضل علامةٍ أو ندبةٍ وسمته (كجرحٍ أو نجمةٍ)، أو بفضل الأداة التي أعطيت له (كالخاتم أو المنديل). وفي هذه الحالة فإن وظيفة التعرف تتفق مع الوظيفة التي يوسم فيها البطل بعلامة. كما يمكن التعرف عليه بسبب إنجازه مهمةً صعبةً (وهذه الحالة تلي دائماً وصول البطل متنكراً). ويمكن التعرف عليه مباشرة بعد فراق طويل. وفي هذه الحالة، فإن الذين يستطيعون التعرف على بعضهم يكونون من الآباء والأبناء أو الإخوة والأخوات.

XXVIII ـ افتضاح الشرير بطلاً مزيفاً كان أو معتدياً. (التحديد: الاكتشاف «découvert». ويشار إليه بالحرف ـ Ex).

وترتبط هذه الوظيفة ـ في معظم الأحيان ـ بالوظيفة السابقة، كما أنها تعدّ أحياناً نتيجةً للهزيمة أمام المهمة المطلوبة. (فالبطل المزيف يعجز عن رفع رؤوس التنين). وغالباً ما تظهر الوظيفة على شكل مقصوص («وعندها قصت الأميرة كل ما جرى»). وأحياناً فإن كل شيءٍ يقص منذ البدء على شكل قصةٍ، ويكون المعتدي بين المستمعين فيكشف عن نفسه بإظهار استهجانه (197). وقد يحدث أن يغني أحدهم أغنيةً تقص الأحداث التي مضت، وتفضح المعتدي (244). كما

نعثر أيضاً على أشكالٍ أخرى معزولةٍ لهذه الوظيفة (258).

XXIX ـ يكتسب البطل مظهراً جديداً (التحديد: «التجلي» «Transfiguration» ويشار إليه بالحرف ـ T).

1 ـ فإما أن يكتسي البطل ـ مباشرةً ـ مظهراً جديداً بفضل الفعل السحري الذي يقوم به مساعده (T^1)؛ كأن يمر البطل من أذني حصانٍ (أو بقرة) مما يكسبه مظهراً جديداً؛ إنه فائق الجمال.

2 ـ وإما أن يبني قصراً منيفاً (T^2) ويستقر فيه، فلقد أصبح أميراً. وتفيق الفتاة فجأةً فتجد نفسها في قصرٍ رائع (127). وعلى الرغم من أن هيئة البطل ـ في هذه الحالة ـ لاتتغير دائماً، فإن الأمر يتعلق بتغير مظهرٍ خاصٍ من مظاهر الشخصية.

3 ـ وإما أن يرتدي البطل ملابس جديدة (T^3)؛ كأن تضع الفتاة فستاناً سحرياً وحليةً سحريةً فتظهر فجأةً بجمالها الباهر الذي يفتن كل الناس (234).

4ـوهناك أشكال معقلنة وفكاهية (T^4)، وإنما ينبغي فهمها كتحولاتٍ للأشكال السابقة، كما ينبغي دراستها ـ جزئياً ـ وتفسيرها في ضوء علاقتها بأصلها الذي انحدرت منه؛ أعني قصص النوادر. ولا وجود هنا لأي تغييرٍ فعليٍ في المظهر، ولكنه تغير ظاهري يعود إلى خدعة. ومثال ذلك أن الثعلب يقود «كوزينكا» إلى الملك، ويدعي أن هذا الأخير قد سقط في النهر، ثم يطلب له ثيابا، فيعطَى الثعلب ملابس الملك، ويدخل «كوزينكا» فيظنه الناس أميراً. والحالات التي .ر هذا النوع يمكن أن تتحدد كلها على النحو التالي: برهان زائف على الغنى والجمال محمول على الحقيقة.

XXX ـ عقاب البطل المزيف أو المعتدي (التحديد: عقاب «Punition» ويشار إليه بالحرف ـ U).

فإما أن يُقتل برصاص بندقية، وإما أن يطرد، أو يسحل مربوطاً بذنب حصان، أو ينتحر. . . . الخ. وقد يتم الصفح عنه شهامةً في بعض الأحيان ($U_{nég}$)، ولا يعاقَب ـ بشكلٍ عامٍ ـ إلا البطل المزيف ومعتدي النسق الثاني. فأما المعتدي الأول، فإنه لا يعاقب حيث لا تحتوي الحكاية على معركةٍ أو مطاردة. وفي الحالة المعاكسة، فإنه يقتل في المعركة أو يهلك أثناء المطاردة (هكذا تنفجر الساحرة

وهي تحاول أن تشرب البحر. . . . الخ).

XXXI ـ يتزوج البطل ويرتقي سدّة العرش. (التحديد: زواج «mariage» ويشار إليه بالحرف ـ $W^{\circ}_{\circ}$).

1 ـ يحصل البطل على امرأة ومملكة في آن واحد. وقد يحصل على نصف مملكة في البدء، ثم على مملكة كاملة بعد وفاة الوالدين ($W^{\circ}_{\circ}$). .

2 ـ وفي بعض الأحيان يتزوج البطل، ولكنه لا يصبح ملكاً لأنه لم يتزوج أميرة (W° ؛

3 ـ وخلافاً لذلك، فإنه لا يكون هناك أي ارتقاء لسدّة العرش ($W_{\circ}$).

4 ـ وإذا ما توقفت القصة قبل فترةٍ قصيرةٍ من الزواج بسبب إساءةٍ جديدةٍ، فإن النسق الأول ينتهي بخطوبةٍ أو وعدٍ بالزواج (W^{1}).

5 ـ وعلى العكس من ذلك، يفقد البطل زوجته، ولكن الزواج يتجدد في نهاية البحث. وهذا الزواج هو ما نشير إليه بالحرف ـ W^{2}).

6 ـ وبدلاً من يد الأميرة يحصل البطل أحياناً على مكافأة تأتي على شكل نقودٍ، أو تعويضٍ من نوعٍ آخر (W^{3}).

ـ وهنا تنتهي القصة. غير أنه يجدر بنا أن نشير أيضاً إلى أن بعض الأفعال التي يقوم بها أبطال القصص لا تخضع ـ في هذه الحالة المنفردة أو تلك لتصنيفنا، ولا تتحدد بأية وظيفةٍ من الوظائف المذكورة. وهذه الحالات شديدة الندرة، فهي إما أن تكون أشكالاً غير مفهومةٍ بسبب افتقارنا إلى عناصر المقارنة وإما أن تكون أشكالاً مستعارةً تنتمي إلى فئاتٍ أخرى (كالأحدوثات والسير وغيرها). وسوف نحدد تلك الأفعال كعناصر مبهمة، ونشير إليها بالحرف ـ Y.

ولكن ما النتائج التي يمكن استخلاصها من هذه الملاحظات؟

سنقدم قبل كل شيء بعض النتائج العامة. ففي وسعنا أن نتبين حقاً أن عدد الوظائف محدود جداً، فلا يمكن عزل أكثر من إحدى وثلاثين وظيفة. وأحداث كافة القصص التي تؤلف جُسماننا ـ وبدون استثناء ـ وأحداث العديد من القصص التي تنتمي إلى الأمم الأكثر تنوعاً تجري في إطار هذه الوظائف. ومن ثم، فإننا إذ

نقرأ كافة الوظائف بالتالي نتبين الضرورة المنطقية والجمالية التي تعيد كل وظيفة إلى الوظيفة التي سبقتها، كما نتبين أنه ما من وظيفةٍ تنفي الأخرى. فكل الوظائف تنتمي إلى محورٍ واحدٍ، لا محاور عدة كما وضحنا فيما مضى.

وأما الآن، فنتقدم بعض النتائج الخاصة التي لا تقل أهميتها عن سابقاتها. فلقد وجدنا أن الكثير من الوظائف تلتقي في أزواج (كالحظر والتجاوز) و(الاستخبار والإخبار) و(المعركة والانتصار) و(المطاردة والنجدة)... الخ كما يمكن لوظائف أخرى أن تلتقي في مجموعات. فالإساءة وإرسال البطل وطلب النجدة وقرار إصلاح الإساءة والرحيل (ABC↑).... كلها تشكل عقدة الحبكة. وأما اختبار المانح للبطل، وردّ فعل البطل ومكافأته (DEF) فتشكل ـ بدورها ـ مجموعةً معينة. وتبقى هناك بعض الوظائف المعزولة (كالرحيل والعقاب والزواج..... الخ).

وسوف نكتفي ـ مرحلياً ـ بالإشارة إلى هذه النتائج الخاصة على أن نعود ـ فيما بعد ـ إلى حقيقة التقاء بعض الوظائف في أزواج، كما سنعود إلى نتائجنا العامة. وأما الآن، فسوف ننتقل إلى القصص بحد ذاتها؛ أعني إلى بعض النصوص لخاصة. وفي ما يتعلق بمعرفة كيفية تطبيق التصويرة المقترحة على النصوص، وما تمثله كل قصةٍ بالنسبة إلى هذه التصويرة، فهذه مسألة لا يمكن حلّها إلا بتحليل النصوص. وأما المسألة المعكوسة؛ أعني معرفة ما تمثله التصويرة بالنسبة إلى القصص فيمكن حلها في الحال. فالتصويرة تمثل بالنسبة إلى كل قصة وحدة قياس. وبنفس الطريقة التي نحكم فيها القماش على المتر لتحديد قياسه، نستطيع إحكام القصص على هذه التصويرة من أجل تحديدها. فإذا ما طبقنا عليها نصوصاً مختلفةً كان في وسعنا ـ وبنفس الطريقة ـ تحديد علاقات القصص بعضها مع بعض. كما أن ـ في وسعنا ـ أن نتوقع أنه يمكن لقضية التشابه بين القصص، وقضية الموضوعات والمتغيرات أن تجد لنفسها حلاً بهذه الطريقة.

ـ الإدغام ـ

الدلالة المورفولوجية المزدوجة للوظيفة الواحدة

أشرنا فيما مضى إلى وجوب تحديد الوظائف بغض النظر عن هوية منجزيها. وقد سمح لنا تعداد الوظائف بالاقتناع بأنه ينبغي أيضاً ألا نضع في الحسبان الكيفية التي يتم بها إنجازها.

وهذا ما يجعل من تحديد الوظائف أمراً غير ميسور في بعض الحالات المعزولة. وذلك أنه يمكن للوظائف المختلفة أن تُنفَّذَ بطرق متطابقة تماماً. والأمر هنا يتعلق ـ بكل وضوحٍ ـ بتأثير بعض الأشكال في بعضها الآخر. وهذا ما يمكن وصفه بأنه إدغام لطرق إنجاز الوظائف. ولكنه لا يمكنُ عرض هذه الظاهرة هنا بكل تعقيدها. ولن نتناولها إلا بالحدود الضرورية لفهم التحليلات القادمة. ولنأخذ المثال الذي تمثله القصة رقم 160:

يطلب «إيڤان» حصاناً من «بابا ياغا» التي تقترح عليه أن يختار أفضل مُهرٍ من قطيع من الدواب المتماثلة. فيقع اختياره على أنضلها ملمساً ويأخذ حصاناً. فوجود «إيڤان» عند «بابا ياغا» حلقة تمثل وضع المانح البطلَ موضع الاختبار متبوعاً بمنحه الأداة السحرية. ولكن البطل في قصةٍ أخرى هي القصة ذات الرقم (219) يرغب في الزواج من ابنة أحد آلهة البحر، فيفرض عليه هذا أن يختار عروسه من بين اثنتي عشرة فتاةً متماثلة. فهل نستطيع أن نحدد هذه الحلقة كوضعٍ للبطل موضع الاختبار من طرف المانح؟ إننا نجد أنفسنا ـ وعلى الرغم من تطابق الفعل ـ بإزاء عنصر مختلفٍ عن سابقه كل الاختلاف. فالأمر هنا يتعلق بالمهمة

الصعبة التي تُفرض على البطل في مرحلة التقدم إلى الخطوبة. وفي وسعنا أن نفترض أن إدغاماً ما قد حصل بين هذا الشكل والشكل الآخر. ولكنه لن يكون من شأننا حلّ إشكالية السبق بين هذه الدلالة أو تلك. ومع ذلك فإنه ينبغي علينا البحث عن معيارٍ يسمح لنا في كافة الحالات المماثلة ـ وعلى الرغم من تماثل الأفعال ـ بتحديد العناصر بشكلٍ دقيق. ويبقى المبدأ الذي يمكن العمل به هو تحديد الوظائف انطلاقاً من نتائجها. فإذا كان إنجاز المهمة متبوعاً بالحصول على الأداة السحرية، كان الأمر يتعلق بوضع البطل موضع الاختبار من مانحه (D^1). وإذا كان متبوعاً بالظفر بالخطيبة ثم الزواج، كان الأمر يتعلق بالمهمة الصعبة (M). وهكذا يمكن التمييز إذاً بين المهمة الصعبة والمرحلة التي يرحل فيها البطل وتنعقد الحبكة. فإرسال البطل للبحث عن الظبي ذي القرون الذهبية. . . . الخ، يمكن أن يسمى مهمةً صعبة. ولكن رحلةً من هذا النوع تمثل عنصراً مورفولوجياً مختلفاً عن المهمة التي أوكلتها الأميرة أو «بابا ياغا». فإذا كان إرسال البطل متبوعاً برحيله، ثم ببحثٍ طويلٍ يقوم به (C↑) ولقاءٍ مع المانح من بعد. . . الخ، فإن ما يتجلى لنا هو عنصرٌ من عقدة الحبكة (حاجة وإرسال ـ a,B). وأما إذا أُنجزت المهمة فوراً، وأعقبها الزواج مباشرةً، فإن الأمر يتعلق بمهمةٍ صعبةٍ، وبتنفيذ هذه المهمة (M-N).

وإذا كان هذا الزواج عقبى المهمة الصعبة، فإن هذا يعني أن البطل ـ بإنجازه ما طُلب منه ـ إنما هو جدير بخطيبته أو أنه يظفر بها. إن نتيجته تنفيذ المهمة (والعنصر يتحدد بنتائجه) هي الحصول على الشخصية موضع البحث (أو الشيء موضع البحث ـ بشكل أدق ـ لا الأداة السحرية. ويمكن التمييز بين المهام الصعبة المرتبطة بالزواج، وتلك التي لا علاقة لها به. ونحن لا نعثر على هذه الحالة الأخيرة، إلا بشكلٍ نادرٍ (فهي لا ترد في جُسماننا إلا مرتين (249 -239). وإنجاز المهمة يعقبه الحصول على موضوع البحث. وهذا ما يفضي إلى النتيجة التالية، وهي أن كل المهمات التي يعقبها بحث ينبغي اعتبارها عناصر من عقدة الحبكة (B). وكل المهمات التي يعقبها الحصول على الأداة السحرية ستدخل في عداد وضع البطل موضع الاختبار (D). وسنعتبر كافة المهمات الأخرى مهماتٍ صعبةً (M) تشمل فئتين فرعيتين؛ الأولى وهي: المهمات التي ترتبط بالزواج، والثانية

وهي التي لا علاقة لها به.

ولنتفحص الآن بعض أنواع الإدغام الأخرى والأكثر بساطة. إن المهمات الصعبة هي الميدان المفضل للإدغامات الأكثر تنوعاً. فالأميرة تطالب البطل أحياناً ببناء قصرٍ سحريٍ يشيده على الفور بفضل الأداة السحرية. والأمر هنا يتعلق بمهمةٍ صعبةٍ وبتنفيذها. ولكن بناء القصر السحري يمكن أن يأخذ دلالةً مختلفةً كلياً؛ كأن يقوم البطل ـ بعد كل إنجازاته الباهرة ـ ببناء قصرٍ في أسرع من طرفة عين، ونكتشف أنه أمير. والأمر هنا يتعلق بحالةٍ خاصةٍ من حالات التجلي أو التمجيد لا بإنجاز مهمةٍ صعبة. إنه إدغام الشكلين معاً علماً بأن أسبقية أحدهما على الآخر لا بدّ أن تبقى مطروحةً هنا أيضاً. وعلى مؤرخي القصة أن يحلّوا هذه المسألة.

ويمكن للمهمات الصعبة أن تندغم في الصراع ضد التنين. فالمعركة مع التنين الذي اختطف فتاةً، أو اجتاح مملكةً. . . والمهمات التي توكلها الأميرة إلى البطل. . . عناصر مختلفة كل الاختلاف. ولكننا نجد الأميرة في إحدى القصص وهي تطالب بالتغلب على التنين إما أراد الظفر بها. فهل ينبغي اعتبار هذه الحلقة عنصراً M (مهمة صعبة) أو عنصراً H (معركةً، صراعاً)؟. إن الأمر هنا يتعلق بمهمةٍ صعبةٍ لأنها ـ أولاً ـ يعقبها الزواج، ولأننا ـ ثانياً ـ حددنا الصراع بأنه صراع ضد الشرير أو المعتدي. والتنين هنا لا ينهض بهذا الدور، ولكن المهمة الصعبة هي التي فرضته على القصة. فسير الأحداث لا يتعرض لأي خللٍ إذا ما أبدلنا به كائناً آخر ينبغي قتله أو ترويضه (عدْ إلى ضرورة التغلب على عدوٍ أو ترويض حصان).

وهناك إدغام آخر نعثر عليه كثيراً، وهو الذي يحدث بين الإساءة البدئية ومطاردة المعتدي للبطل. فالقصة ذات الرقم 93 تبدأ على النحو التالي: أخت «إيڤان» (وهي ساحرة تسمى أيضا تنينة) تريد أن تأكل أخاها، فيهرب من بيته، ثم يتطور الحدث انطلاقاً من هذا الوضع. فأخت التنين (وهي شخصيةٌ مطارِدةٌ عادةً) تحولت هنا إلى أختٍ للبطل، ونُقلت المطاردة إلى أول القصة حيث تم استخدامها كعنصر A (إساءة)، أو A^{XVII} بشكلٍ أدق. فإذا عقدنا المقارنة بين طرق تصرف التنينة أثناء المطاردة وأفعال زوجة الأب في بدايات القصص، حصلنا على توازياتٍ تضيء لنا الافتتاحيات التي تقوم فيها زوجة الأب بتعذيب ربيبتها. وتكتسب هذه

المقارنة أهميةً خاصةً إذا ما أضفنا إليها دراسة صفات هذه الشخصيات. ويكشف تحليل عددٍ كبيرٍ من القصص أن زوجة الأب تينة نُقلت إلى أول القصة، وأن بعضاً من ملامحها قد أخذته من «بابا ياغا» في حين يأخذ بعضها الآخر طابعاً واقعياً. ويمكن أن نعقد في بعض الأحيان مقارنةً مباشرةً بين المرحلة التي تطرد فيها زوجة الأب ربيبتها، ومرحلة المطاردة. كما نستطيع أن نتبيّن أن تحول التينة إلى شجرة تفاحٍ متصبةٍ في طريق البطل ـ الذي ستغريه ثمارها الرائعة القاتلة ـ يمكن مقارنته في كل نقاطه بتقديم التفاح المسموم الذي ترسله زوجة الأب إلى ربيبتها بعد طردها. كما نستطيع المقارنة بين تحول التينة إلى متسولةٍ، وتحول الساحرة التي أرسلتها زوجة الأب إلى بائعة... الخ.

ولتفحص الآن ظاهرةً أخرى مماثلةً لظاهرة الإدغام، وهي الدلالة المورفولوجية المزدوجة للوظيفة الواحدة. والمثال الأكثر بساطةً تزودنا به القصة ذات الرقم 265 بعنوان («البطة البيضاء»). فالأمير إذ يرحل عن دياره يحظر على زوجته الخروج من البيت. وتتقبل الزوجة زيارة امرأةٍ تقول لها وقد بدت عليها سمات الصدق والحرارة: «ماذا بكِ؟. أتعانين من الضجر؟. هلا خرجت لرؤية وجه الله؟. ماذا لو أنك تخرجين للتنزه في الحديقة؟»... الخ (المعتدي يحاول إقناع ضحيته، η^1). وتخرج الأميرة إلى الحديقة مأخوذةً بأقوال المعتدي (θ^1) في الوقت الذي تتجاوز فيه الحظر الذي تلقته (δ^1). وهكذا يكون لخروج الأميرة دلالة مورفولوجية مزدوجة. وفي القصة ذات الرقيم 179 مثال آخر لهذه الظاهرة أكثر تعقيداً. فالمهمة الصعبة (يجب على البطل ـ وهو يمتطي حصاناً يعدو ـ أن يقبّل الأميرة التي يمرّ من أمامها) تمّ نقلها إلى أول القصة، وهي تسبب رحيل البطل؛ بمعنى أنها تستجيب لتحديد مرحلة الانتقال (B). وتأخذ هذه المهمة شكل نداءٍ مميزٍ شبيهٍ بالنداء الذي يطلقه أبو الاميرات المخطوفات (انظر «مَنْ ذا الذي يقبّل ابنتي الأميرة «ميلوليكا» (ذات الوجه الجميل) مارّاً من أمامها وهو على صهوة حصانٍ يعدو؟».... الخ. و«مَنْ ذا الذي يجد بناتي؟»... الخ). وفي كلتا الحالتين يمثل النداء العنصر نفسه (B^1)، في حين يمثل النداء في القصة ذات الرقم 179 مهمةً صعبة. فهنا، كما في بعض الحالات المشابهة الأخرى تمّ نقل المهمة الصعبة إلى جانب العناصر التي تعقد الحبكة، وتمّ استخدامها كـ B إلى جانب

بقائها كـ M.

وهكذا نرى أن طرق تحقيق الوظائف تؤثر الواحدة منها في الأخرى، وأن الوظائف المختلفة تأخذ نفس الأشكال. فالشكل الواحد يمكن أن ينتقل متخذاً دلالةً جديدةً أو محافظاً على دلالته القديمة في نفس الوقت. وكل هذه الظواهر تجعل التحليل صعباً، وتتطلب انتباهاً خاصاً عند القيام بالمقارنات.

بعض العناصر الأخرى في القصة

A ـ عناصر مساعدة تعمل كروابط بين الوظائف:

تمثل الوظائف العناصر الأساسية في القصة؛ العناصر التي تشكل الحدث. وفضلاً عن ذلك، فإن هناك عناصر أخرى ذات أهمية كبرى على الرغم من أنها لا تحدد سير الحبكة.

ولعلنا نلاحظ أن الوظائف في بعض الأحيان لا تتتالى مباشرة. فإذا قامت شخصيتان مختلفتان بإنجاز وظيفتين متتاليتين، فإنه يتوجب على الشخصية الثانية أن تعرف ماذا حدث سابقاً. وهكذا تطور القصة نظاماً من المعلومات يأخذ أحياناً أشكالاً مدهشةً للغاية من وجهة النظر الجمالية. وقد يحدث أن تغفل القصة استخدام هذا النظام الإعلامي، فتتصرف الشخصيات عندئذٍ بما يُعدّ نوعاً من الإقحام على القصة، أو تتصرف كما لو أنها عليمةٌ بكل شيء. وعلى العكس من ذلك، فإن هذا النظام قد يكون معمولاً به في حين لا تكون هناك أية حاجة إليه. وهذه المعلومات هي التي تربط بين وظيفةٍ وأخرى في سير الحدث.

وأمثلة ذلك أن الأميرة التي كان قد اختطفها «كوشتشي» مالبثت أن استعيدت منه، وهذا ينتج عنه مطاردة البطل. ويمكن للمطاردة أن تكون تاليةً مباشرةً للاختطاف المضاد المتعلق بالأميرة. ولكن القصة تحشر ما بين الوظيفتين الأقوال التالية لحصان «كوشتشي»: «لقد جاء الأمير «إيفان» وأخذ معه «مارياموريفنا». . . . . الخ. وهكذا يتم الربط بين المطاردة (Pr) وإصلاح الإساءة (K)، انظر 159).

وهذه هي الحالة الأكثر بساطةً لانتقال إحدى المعلومات. والحالة التالية أشد إدهاشاً من الناحية الجمالية: حبال مشدودة على الجدار عند الساحرة التي تملك تفاحات سحرية. وبينما كان «إيڤان» خارجاً من عندها لامس الحبال وهو يقفز من فوق الجدار، فأدركت الساحرة أنها تعرضت للسرقة، وهنا بدأت المطاردة. وقد تمّ استخدام هذه الحبال أيضاً (للربط بين وظائف أخرى) في قصة «طائر النار»... الخ.

وتقدم القصتان ذاتا الرقمين (108 -106) حالةً أشد تعقيداً. فالساحرة أكلت ابنتها خطأً بدلاً من أن تأكل «إيڤان». وهي لا تعرف ذلك، ولكن «إيڤان» المتخفي هو الذي أخبرها بلهجةٍ ساخرة. وهذا ما يعقبه الهرب فمطاردة الساحرة.

وأما الحالة المعاكسة، فتظهر عندما يتوجب على البطل المطارد أن يعرف أن هناك من يحاول اللحاق به، فيضع أذنه على الأرض ويصغي إلى وقع الأقدام. وللمطاردة ـ التي تتحول خلالها ابنة التنين أو زوجته إلى حديقةٍ أو ينبوعٍ.... الخ ـ سمةٌ نوعية. فبعد أن يقتل «إيڤان» التنين ويأخذ طريق العودة، نراه وقد رجع القهقرى، ثم يقع على حديثٍ بين التنينات فيعلم أنهن خارجات لمطاردته.

ويمكن اعتبار الحالات التي من هذا النوع معلومات مباشرة. وفي الواقع، فإن العنصر الذي أشرنا إليه سابقاً بالحرف B (إعلام البطل بالحاجة أو المصيبة التي حلت) ينتمي إلى هذه الفئة، كما ينتمي إليها العنصر ج (المعتدي يحصل على معلوماتٍ عن ضحيته، أو العكس). ولكنه لما كانت لهذه الوظائف أهمية كبرى في المرحلة التي تنعقد فيها الحبكة، فإنها تأخذ صفات الوظائف المستقلة.

والمعلومات تحشر بين الوظائف الأشد اختلافاً. وهاك بعض الأمثلة: فالأميرة المخطوفة ترسل إلى والديها كلباً صغيراً يحمل رسالةً تشير فيها إلى إمكانية إنقاذها على «يدكوجيمايكا» (ربط بين الإساءة وإرسال البطل؛ أي بين A وB) فيعلم الملك بوجود البطل. وهذه المعلومات الخاصة بالبطل يمكن أن تتلون بألوانٍ عاطفيةٍ مختلفة. فاغتياب حاسدين للبطل يمثل أحد الأشكال النوعية لذلك («يبدو أنه يتبجح».....الخ)، ويقود إلى إرسال البطل. وفي موضع آخر (192) يتباهى البطل فعلاً بقوته. وتلعب الشكايات في بعض الحالات نفس الدور.

ويأخذ الإعلام أحياناً مظهر الحوار. فلقد فرزت القصة أشكالاً مقوننةً لمجموعةٍ كاملةٍ من الحوارات المماثلة. فلكي يتمكن المانح من إعطاء أداته السحرية، يجب عليه أن يكون عارفاً بما حدث. ومن هنا يأتي حوار «بابا ياغا» مع «إيڤان». وبنفس الطريقة يجب إحاطة المساعد السحري علماً بالمصيبة قبل أن يباشر التصرف. وهذا ما يتجلى في الحوار المتميز الذي يجريه «إيڤان» مع حصانه أو مساعدين آخرين.

ومهما تباينت الأمثلة المذكورة فإنها تشترك جميعها في السمة التالية: وهي أن شخصيةً ما تطّلع على أمرٍ ما من شخصيةٍ أخرى، وهذا ما يربط الوظيفة السابقة بالوظيفة اللاحقة.

وإذا ماكان على الشخصيات ـ من جهة ـ لكي تباشر التصرف أن تطلع على أمرٍ ما (كإشاعة خبرٍ، أو محادثةٍ مسموعةٍ، أو إشاراتٍ سمعيةٍ، أو شكاياتٍ، أو اغتيابٍ. . . .الخ)، فإنها غالباً ما تنجز مهمتها لأنها ـ من جهةٍ أخرى ـ كانت قد رأت شيئاً ما. وهكذا يتشكل نمط آخر من أنماط الربط.

يبني «إيڤان» قصراً مقابل قصر الملك. يرى الملك القصر فيعلم أن الأمر يتعلق بـ «إيڤان». ويتلو ذلك زواج ابنة الملك من البطل.

وفي هذه الحالات ـ كما في حالاتٍ أخرى ـ يتم أحياناً استخدام منظارٍ مقرّب. وتظهر شخصيات مثل «تشوتكي» (ذي الأنف الحساس) و«زوركي» (ذي النظر الثاقب) في أدوارٍ مماثلةٍ، ولكن بوظائف مختلفة.

فأما إذا كانت الضالة المنشودة صغيرةً جداً، وبعيدةً جداً، فإن القصة تستخدم أسلوباً آخر للربط، إذ يؤتى بهذه الضالة أو بالكائنات البشرية بنفس الطريقة عندما يتعلق الأمر بها. فالرجل العجوز يجلب طائراً للملك (126)، والنبّال يجلب تاجاً للملكة (127)، وريشاً للملك من ريش طائر النار (169). والمرأة العجوز تجلب خيشاً للملك. . . الخ. وهذه الأساليب تربط بين الوظائف الأكثر تنوعاً. ففي قصة «طائر النار» يؤتى بـ «إيڤان» إلى الملك. والشيء نفسه نجده مستعملاً ـ بشكلٍ آخر ـ في القصة رقم 145 حيث يأتي الأب بأبنائه إلى الملك. وفي الحالة الأخيرة التي سنذكرها، فإن الربط ليس ما يتم بين وظيفتين، وإنما بين الحالة البدئية

وإرسال البطل. فالملك غير متزوج، ويؤتى له بسبعةٍ من الأزاعر الحاذقين فيبعث بهم ليبحثوا له عن زوجة. ويقترب كثيراً من هذا الشكل وصول البطل ـ مثلاً ـ إلى حفل زواج خطيبته من البطل المزيف. وهذا الوصول هو الذي يربط بين ادعاءات الدجال (أو البطل المزيف L)، والتعرف على البطل الحقيقي (Q). ولكنه يمكن الربط بين هاتين الوظيفتين بشكلٍ أكثر خيالاً، كأن يُدعى كل المتسولين إلى الحفلة، ويكون البطل من بينهم... الخ. كما ويتم اللجوء إلى المآدب الكبرى للربط بين N (إنجاز المهمة الصعبة) وQ (التعرف على البطل). فالبطل أنجز المهمة التي كلفته الأميرة بها، ولكن أحداً لا يعرف شيئاً عن مكان وجوده. ثم تقام مأدبة تطوف الأميرة أثناءها على كافة المدعوين وتتعرف على البطل. وبالطريقة نفسها تقوم الأميرة بكشف البطل المزيف، كأن يؤذن بعرض الجند، فتمرّ الأميرة بالصفوف، ثم تتعرف على الدجال. ويمكن ألا يدخل إعداد الولائم في عداد الوظائف. فهو عنصر يتيح الربط بين ادعاءات البطل المزيف (L) أو تنفيذ المهمات الصعبة من جهةٍ (N)، والتعرف على الأبطال من جهةٍ أخرى (Q).

ولم نقم بعرضٍ شاملٍ ونظاميٍ للأصناف الخمسة أو الستة المذكورة، ولكننا نظراً للهدف الذي حددناه ـ فإننا لا نرى الآن أية ضرورةٍ لهذا الأمر. وسوف نشير إلى هذه العناصر التي تستعمل للربط بين الوظائف بالعلامة § .

B ـ العناصر التي تمهد للتثليث:

ونجد عناصر ربطٍ مماثلةً في بعض حالات التثليث ـ فالتثليث بحد ذاته قد تمت دراسته ـ بما فيه الكفاية ـ في النصوص العلمية. وفي وسعنا أن نتجاوز التوقف عنده في هذه العجالة. وإنما نشير ـ وحسب ـ إلى أن بعض التفاصيل الخاصة ذات الطابع النعتي يمكن أن تثلث (كرؤوس التنين الثلاثة). ومثلها في ذلك مثل بعض الوظائف، وبعض أزواجها (مطاردة/ نجدة) ومجموعاتها، أو بعض الأنساق الكاملة. فالتكرار يمكن أن يكون متساوياً (ثلاث مهماتٍ ـ ثلاث سنواتٍ من الخدمة)، كما يمكن أن يولّد زيادة (فالمهمة الثالثة هي الأصعب، والمعركة الثالثة هي الأشد)، أو يشتمل مرتين على نتيجةٍ سلبيةٍ، وفي الثالثة على النتيجة الإيجابية.

ويمكن - ببساطةٍ - أن يتكرر الحدث بشكلٍ آلي في بعض العناصر التي توقف التطور، وتستدعي التكرار. وهاك بعض الأمثلة:

يتلقى «إيڤان» من أبيه هراوةً أو عصا أو سلسلةً، فيرمي بالهراوة مرتين في الهواء، أو يقطع السلسلة مرتين. وعندما تقع الهراوة على الأرض تتحطم، فتُطلب هراوة ثالثة، وتكون وحدها ذات جدوى. ولا يمكن أن يعدّ تجريب الأداة السحرية وظيفةً مستقلة. فهو ليس أكثر من سببٍ لتثليث الحصول على الأداة.

يلتقي «إيڤان» امرأةً عجوزاً (أو فتاةً أو «بابا ياغا») ترسله إلى أختها. والطريق التي تقود من الأخت الأولى إلى الثانية تدل عليها لفيفة من الخيطان. والأمر نفسه يحدث من أجل إيصال البطل إلى الأخت الثالثة. والسفر مع الدليل - الذي هو اللفيفة - لا يشكل - في هذه الحالة - الوظيفة G (السفر مع دليل). فاللفيفة لا تفعل إلا أن تقود من مانحٍ إلى آخر، وهو ما يستوجبه تثليث شخصية المانح. ومن المحتمل جداً أن يكون دور اللفيفة - في ضوء ما ذكرنا - نوعياً. ومن جهةٍ أخرى. فإن اللفيفة تقود البطل أيضاً إلى مقصده، فنجد أنفسنا عندئذٍ بإزاء الوظيفة المشار إليها بالحرف G. وهاك مثالاً آخر: فلكي تتكرر المطاردة يترتب على المعتدي أن يحطم العائق الذي وضعه البطل في طريقه. فالساحرة تقرض الغابة مما يفتح لها طريقاً، ثم تبدأ المطاردة الثانية. وعملية قرض الغابة لا يمكن أن تشكل أية وظيفةٍ من الوظائف الإحدى والثلاثين المشار إليها. فهي عنصر يسمح بالتثليث، ويربط الفعل الأول بالثاني، أو الثاني بالثالث. ومن جهةٍ أخرى، فإننا نجدُ شكلاً من أشكال القرض تكتفي فيه الساحرة بقرض البلوطة التي التجأ إليها «إيڤان». فالعنصر المساعد هنا مستعمل بشكلٍ مستقل.

وعلى غرار ذلك، فإذا ما تغلب «إيڤان» على التنين الأول وهو يعمل طباخاً أو سائساً للخيول، ثم عاد إلى مطبخه، فإن هذه العودة ليست ما نجده في الوظيفة↓ (عودة). فالأمر هنا يتعلق - وحسب - برابطٍ بين المعركة الأولى والثانية، ثم الثانية والثالثة. ولكنْ، إذا ما حرّر «إيڤان» الأميرة بعد المعركة الثالثة، وعاد إلى دياره، فإن الأمر يتعلق حقاً بالوظيفة↓(عودة).

C ـ الدوافع:

وبالدوافع نعني البواعث والأهداف التي تقود الشخصيات إلى إنجاز هذا الفعل أو ذاك. وتمنح الدوافع القصة أحياناً تلويناً برّاقاً شديد الخصوصية دون أن يخفف ذلك من انتمائها إلى العناصر الأقل استقراراً. وهي فضلاً عن ذاك عنصر أقل دقةً وتحديداً من الوظائف أو الروابط.

إن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في وسط القصة تكون مدفوعةً ـ في معظمها ـ بشكلٍ طبيعيٍ ـ بسير الحبكة نفسه. وليس من بين الوظائف ما يتطلب بعض الدوافع الإضافية إلا وظيفة الإساءة أو إلحاق الضرر، وهي الوظيفة الأساسية والأهم في القصة.

ونستطيع ـ في هذه المناسبة ـ أن نلاحظ أن الأفعال المتطابقة بشكلٍ مطلقٍ، أو المتماثلة وحسب، تتفق مع الدوافع الأكثر تنوعاً. فعملية الطرد أو الإلقاء في اليم تكون بدافع الكره من جانب زوجة الأب، أو اختلاف الإخوة حول الإرث، أو الحسد، أو الخشية من المنافسة (فـ «إيڤان» تاجر)، أو الزواج غير المتكافىء (فـ «إيڤان» ابن فلاحٍ تزوج من أميرة)، أو الظنون التي تدور حول خيانةٍ زوجيةٍ، أو النبوءة بإذلال الابن أمام أبويه. وفي كل هذه الحالات يكون سبب الطرد هو الطبع السيء الجشع الحسود الشكوك للمعتدي. ولكنه يمكن أن يكون بدافع الشخصية الكريهة للمطرود. وعندها يأخذ الطرد ـ إلى حدٍ ما ـ طابع الشرعية. فالابن أو الحفيد يتصرف بشكلٍ سيءٍ، ويرتكب الحماقات (كأن يقتلع أذرع المارة وأرجلهم) فيشتكي سكان المدينة (شكايات ـ §) فيطرد الجد حفيده.

على أن إساءات الشخصية المطرودة ـ وإن كانت تمثل أفعالاً كاقتلاع الأذرع والأرجل ـ إنها لا يمكن أن تشكل وظيفةً تنتمي إلى الحبكة. فهي تشكل صفةً من صفات البطل تعبر عنها بعض الأفعال التي تؤدي إلى طرده.

ولنلاحظْ أنه لا وجود لأية دوافع ـ في القصة ـ لأفعال التنين، وأفعال العديد من الشخصيات الأخرى التي تنهض بدور المعتدي. فالتنين يختطف الأميرة بالطبع لأسبابٍ ما (كأن يتزوجها عنوةً أو يلتهمها)، ولكن القصة لا تأتي على شيءٍ من ذلك. ونحن على حق في أن نرى أن الدوافع المصوغة شفهياً غريبة ـ عموماً ـ عن

القصة، وأنه من المحتمل جداً أن تكون الدوافع تشكيلاتٍ حديثة.

وفي القصص التي تغيب عنها الإساءة، وتحل الحاجة (a) الموافقة لها محلّها، تكون الوظيفة الأولى هي (B، إرسال البطل). وفي وسعنا أن نلاحظ أن هذا الإرسال الذي يعقب الحاجة يستجيب هو الآخر للدوافع الأشد اختلافاً.

إن الاحتياج «Le besoin» أو الحاجة البدئية «Le manque initial» يمثلان حالةً نستطيع أن نتصور وجودها قبل بدء الحدث بعدة سنين. ولكنه يمكن أن تأتي مرحلة يفهم فيها الباحث نفسه، أو الطالب أن شيئاً ما مفقود. وهذه المرحلة هي مرحلة الدافع التي تتمخض عن الإرسال (B)، أو عن البحث مباشرة (C↑).

والوعي بالحاجة يمكن أن يحدث على النحو التالي: فموضوع الحاجة يمكن أن يعرّف عن نفسه بالرغم منه، وذلك بظهوره لهنيهةٍ، أو بالأثر الفاضح الذي يتركه وراءه، أو بتجليه للبطل في صورةٍ ما (كصورة شخصٍ، أو مقصوصٍ) فيفقد البطل، أو الطالب توازنه العقلي، ويغرق في الحزن، والرغبة الشديدة في رؤية الجمال الذي لمحه مرةً ثانية. والحدث بكامله يسير بدءاً من هذه الحالة. والمثال المتميز والجميل جداً يمكن أن يقدمه لنا طائر النار، والريشة التي خلفها وراءه. «فهذه الريشة كانت جميلةً براقةً إلى الحد الذي كانت معه حين يؤتى بها إلى غرفةٍ مظلمةٍ ـ تتألق كما لو أشعلت كمية كبيرة من الشموع[1]. وهذا ما يجد شبيهاً له في بداية القصة ذات الرقم 138 حيث يرى الملك في المنام حصاناً رائعاً. «فكل شعرة من شعره كانت خيطاً من فضة، وكان يلتمع على جبينه هلالٌ فيرسل الملك في طلب الحصان. وعندما يتعلق الأمر بأميرةٍ، فإنه يمكن لهذا العنصر أن يكتسب لوناً آخر. فالبطل رأى «إيلينا» مارةً «فأضاءت السماء والأرض، وكانت عربة مذهّبة تسخر الفضاء يجرها ستة تنانين من نار. وكانت الملكة الفائقة الحكمة «إيلينا» تجلس في العربة على جانبٍ من الجمال لا يمكن تصوره ولا تصديقه أو وصفه

---

(1) ولسوء الحظ، فإنه لا وجود في جُسماننا لشكلٍ مطابقٍ يكون فيه الوعي بالحاجة خاصاً بأميرة. ولنتذكّر بشعره «إيزولت» الذهبيّة التي أتت بها الخطاطيف إلى الملك «مارك». وللشعر المعطر بشكلٍ رائعٍ والذي يحمله البحر في بعض القصص الأفريقية نفس الدلالة. وفي قصةٍ يونانيةٍ قديمةٍ يحمل أحد النسور إلى الملك فردة حذاءٍ لبغيٍ مقدسةٍ فائقة الجمال.

في قصة. ثم نزلت من العربة، وتربّعت على عرشٍ ذهبي، ونادت الحمائم الواحدة بعد الأخرى، وباشرت في تعليمها المبادىء الحكيمة. وفور انتهائها وثبت إلى عربتها واختفت (236). ويقع البطل في حبِ «إيلينا»... الخ. وفي وسعنا أيضاً أن نُدخل في عداد هذه الفئة الحالات التي يرى فيها البطل في الغرفة الصغيرة المحظورة صورة فتاةٍ خارقة الجمال، فيجن بحبها.... الخ.

ويمكن أن تظهر الحاجة أيضاً بفضل شخصياتٍ وسيطةٍ توجه انتباه «إيڤان» إلى أنه يفتقد شيئاً ما ـ وفي أغلب الأحيان، فإن الأبوين هما اللذان يريان حاجة الابن إلى زوجة. وتلعب الدور نفسه مقصوصات عن فتياتٍ جميلاتٍ بشكلٍ خارقٍ للعادة، كأن يقال: «آه أيها الأمير «إيڤان». أنْ أكون جميلة أنا... ولكنْ هناك ـ بعد تسعة بلدانٍ ثلاثاً، وفي المملكة العاشرة ثلاثاً ـ ملكةٌ تعيش في كنف الملك التنين، وهي حقاً ذات جمالٍ لا يوصف (161). وهذه المقصوصات وغيرها مما يشبهها (حول الأميرات والشجعان والأدوات العجيبة.... الخ) تستدعي البحث. ويمكن أن تكون الحاجة أحياناً وهميةً، فتقوم الأخت الشريرة، أو الأم، أو السيد الشرير، أو الملك الشرير بإرسال «إيڤان» للبحث عن هذه الأداة الغريبة، أو تلك، والتي لا حاجة لهم بها البتة، وإنما يستعملونها ذريعةً للتخلص منه. فالتاجر يرسله إلى البعيد لأنه يخشى قوته. والملك يبعده ليستحوذ على زوجته. وأخواته الشريرات يبعدنه بدفعٍ من التنين. وهذا النوع من الإرسال يكون أحياناً بدافع المرض الوهمي. وفي هذه الحالة لا توجد إساءة حقيقية، وإنما يحل محلها الإرسال منطقياً (لامورفولوجياً). فوراء الأخت الشريرة يكمن التنين. والشخصية التي ترسل «إيڤان» للنهوض بالبحث تقع عليها ـ عموماً ـ نفس العقوبات التي تقع على المعتدي في القصص الأخرى. ونستطيع الإشارة أيضا إلى أن الإرسال ذا الطابع العدائي، والإرسال ذا الطابع الودي يكونان متبوعين ببسطٍ واحد. وسواء ذهب «إيڤان» للبحث عن تحفةٍ يبتغي الملك الشرير أو الأخت الشريرة من ورائها هلاكه، أو ذهب بسبب مرض أبيه، أو لأن أباه رأى هذه التحفة في المنام، فإنه ليس لكل هذه الأسباب المختلفة ـ كما سنرى فيما بعد ـ أي فعلٍ في بنية الحبكة؛ أي في البحث بحدّ ذاته. ولنلاحظ أن أحاسيس الشخصيات ونواياها عموماً لا تؤثر ـ في أي حالٍ من الأحوال ـ في سير الحدث. فأما الطرق التي يتم بها التعرف

على الحاجة فعديدة جداً. فالحسد والفقر، (في ما يتعلق بالأشكال المعقلنة)، وقوة أو شجاعة البطل، وأشياء عديدة أخرى.... كل هذا يمكن أن يقود إلى البحث. ويمكن أن تكون الرغبة في الإنجاب ـ بحدّ ذاتها ـ مصدر بسطٍ مستقلٍ (كأن يُرسَل البطل للبحث عن دواءٍ لمعالجة العقم). وهذه الحالة مثيرة للاهتمام. فهي تثبت أن عنصراً من القصة؛ أي عنصرٍ (وهو هنا عقم الملك) يمكن ـ إذا جاز القول ـ أن ينصبّ عليه الحدث.... أن يتحول إلى مقصوصٍ مستقلٍ.... أن يتمخض عن ولادة مقصوص. ولكن القصة ـ مثلها في ذلك مثل أي كائن حيٍ ـ لاتلد إلا أطفالاً يشبهونها. فإذا تحولت خلية من هذا الجسم الحّي إلى قصةٍ صغيرةٍ داخل القصة، فإن هذه القصة تُبنى ـ كما سنرى فيما بعد ـ وفقاً للقوانين نفسها التي تنتظم أية قصةٍ أخرى.

وفي أغلب الأحيان، فإن الإحساس بالحاجة يفتقر إلى أي دافعٍ؛ كأن يجمع الملك أولاده ويقول لهم: «قدِّموا لي هذه الخدمة»، ثم يرسلهم للبحث عن أحد الأمور.

- 6 -

توزيع الوظائف بين الشخصيات

على الرغم من أن دراستنا لا تنطبق إلا على الوظائف بحدّ ذاتها ـ دون الشخصيات التي تنفذها أو الأشياء التي تخضع لها ـ فإنه يتوجب علينا أن نتفحص المسألة التالية، وهي: كيف تتوزع الوظائف بين الشخصيات؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال بشكلٍ مسهبٍ، نستطيع أن نشير إلى أن العديد من الوظائف يتجمع منطقياً ضمن حقول عمل. وتحتوي القصة على حقول العمل التالية:

1 ـ حقل عمل المعتدي (أو الشرير)، ويحتوي على الإساءة (A) والمعركة وأنواع الصراع الأخرى ضد البطل (H)، والمطاردة (P').

2 ـ حقل عمل المانح (أو المزوِد)، ويحتوي على التحضير للأداة السحرية (D)، ووضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل (F).

3 ـ حقل عمل المساعد، ويحتوي على نقل البطل في الفضاء (G)، وإصلاح الإساءة أو سدّ الحاجة (K)، والنجدة أثناء المطاردة (Rs)، وإنجاز المهمات الصعبة (N)، وتجلي البطل (T).

4 ـ حقل غمل الأميرة (أو الشخصية موضع البحث) وأبيها، ويحتوي على طلب القيام بمهماتٍ صعبةٍ (M)، والوسم بعلامة (J) واكتشاف البطل المزيف (Ex)، والتعرف على البطل الحقيقي (Q)، ومعاقبة المعتدي الثاني (U) والزواج (W). ولا يمكن أن يكون التمييز بين وظائف الأميرة ووظائف أبيها دقيقاً جداً. فالأب هو مَنْ يقترح ـ غالباً ـ المهمات الصعبة. وهذا الفعل يجد أصله إذاً في الموقف العدواني من الخطيب. وفضلاً عن ذلك، فإنه غالباً مَنْ يعاقب، أو يأمر

بمعاقبة البطل المزيف.

5 ـ حقل عمل الطالب، ولا يحتوي إلا على إرسال البطل. (مرحلة الانتقال B).

6 ـ حقل عمل البطل، ويحتوي على الرحيل من أجل البحث (C↑)، ورد الفعل على مطالب المانح (E)، والزواج (W). ويختص البطل الباحث بالوظيفة الأولى (C↑) في حين لا يقوم البطل الضحية إلا بالوظائف الأخرى.

7 ـ حقل عمل البطل المزيف، ويحتوي بدوره على الرحيل من أجل البحث (C↑) ، ورد الفعل السلبي دوماً على مطالب المانح (Enég)، ووظيفةٍ نوعيةٍ هي الادعاءات الكاذبة (L).

وهكذا تحتوي القصة على سبع شخصيات، فأما وظائف الجزء التمهيدي (α ,β ,γ ,δ,ε ,ζ ,η ,θ) فتتوزع هي الأخرى بين هذه الشخصيات، ولكن دون أن يكون ذلك بطريقةٍ منتظمةٍ مما يتعذر معه استخدامها لتحديد الشخصيات. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك شخصياتٍ خاصةً بالربط (كالشكائين والوشاة والنمامين). كما أن هناك مخبرين خاصين بالوظيفة (ξ) (تحصيل المعلومات). فالمرآة والمقص والمكنسة. . . كلها تشير إلى حيث توجد الضحية التي يبحث عنها المعتدي. وهذا هو أيضا موضع الشخصيات من أمثال «ذي العين الواحدة» ـ «ذي العينين الاثنتين» ـ «ذي العيون الثلاثة».

ويمكن لقضية توزيع الوظائف أن تحل على مستوى قضية توزيع حقول الوظائف بين الشخصيات. فيكف تتوزع الحقول المشار إليها بين الشخصيات المختلفة في القصة؟

هناك إمكانيات ثلاث:

1 ـ فإما أن يتفق حقل العمل تماماً مع الشخصية. فـ «بابا ياغا» التي تضع البطل موضع الاختبار وتكافئه، والحيوانات التي تسترحم «إيڤان» وتمنحه الموهبة تُعدّ من الشخصيات المانحة على نحوٍ صرف. والحصان الذي ينقل «إيڤان» إلى كنف الأميرة، ويساعده على اختطافها، وينجز المهمة الصعبة، وينقذ البطل أثناء المطاردة. . . الخ هو مساعد صرف.

2 ـ وإما أن تحتل شخصية واحدة حقول عملٍ متعددة. فالرجل الحديدي الصغير الذي يطلب إخراجه من القلعة، ويعطي «إيڤان» القوة، ويهديه غطاء مائدةٍ قادراً على الدوران بمفرده، ثم يساعده على قتل التنين، هو في الوقت نفسه مانح ومساعد. وأما الحيوانات المعترفة بالجميل فينبغي أن تُدرس بعنايةٍ خاصة. فهي تبدأ مانحةً (تطلب الرحمة أو المساعدة)، ثم تضع نفسها تحت تصرف البطل وتصبح من مساعديه. وقد يحدث أن يختفي الحيوان الذي حرره البطل أو أبقى على حياته ـ بكل بساطةٍ ـ دون أن يقدم حتى الصيغة التي يجب استعمالها لمناداته. ولكنه يعود في المرحلة الحرجة بصفة مساعدٍ، فيكافىء البطل مباشرةً بأفعاله. ففي وسعه ـ على سبيل المثال ـ أن يساعد البطل على الانتقال إلى مملكة أخرى، أو يحصل له على موضوع بحثه. ويمكن الإشارة إلى هذه الحالات بـ $K = F^9, G =$ F^9 . . . الخ، وأما «بابا ياغا» (أو أي ساكنٍ آخر في بيت الغابة الصغير) فتحتاج ـ هي الأخرى ـ إلى معاينةٍ خاصة. فهي تبدأ بالصراع مع «إيڤان» ثم تهرب فتدله هكذا على طريق المملكة الأخرى. ولما كان السفر بصحبة دليلٍ إحدى وظائف المساعد، فإن «بابا ياغا» تقوم هنا ـ لا إرادياً ـ (وبالرغم منها) بدور المساعد. فهي تبدأ مانحةً معاديةً لتصبح ـ فيما بعد ـ مساعداً لا إرادياً.

وإليك بعض الأمثلة الأخرى للجمع بين الوظائف. فالأب الذي يرسل ابنه للبحث عن شيءٍ ما، ويزوده بهراوةٍ، هو في الوقت نفسه طالب ومانح. والفتيات الثلاث اللواتي يسكنّ في قصورٍ من الذهب والفضة والنحاس، ويزودن «إيڤان» بخاتمٍ سحري، ثم يتزوجنه فيما بعد، هن في الوقت نفسه مانحات وأميرات. و«بابا ياغا» التي تختطف صبياً صغيراً، وتحبسه في الموقد، ثم يستعاد منها (حيث سُرق منها منديل سحري) تجمع بين وظائف المعتدي والمانح (بشكلٍ عدواني ولا إرادي). وهكذا تعترضنا من جديدٍ هذه الظاهرة: فنوايا الشخصيات وإرادتها لا يمكن أن تكون علاماتٍ راسخةً في تحديدها. إذ ليس مهماً ما تريد هذه الشخصيات أن تفعله، ولا ما يحركها من مشاعر، وإنما الأفعال التي تقوم بها كأفعالٍ محددةٍ ومقيمةٍ بالنظر إلى دلالتها من وجهة نظر البطل وسير الحبكة. والشيء نفسه يظهر لنا من خلال دراسة الدوافع. فسواء كانت مشاعر الطالب عدائيةً أو محايدةً أو وديةً، إن هذا لا يغيّر من سير الحبكة في شيء.

ـ وأما الحالة المعاكسة فهي حقل عمل واحد تتقاسمه شخصيات عديدة. فإذا ما قتل التنين خلال المعركة، فإنه لا يعود في مقدوره مطاردة البطل. وهنا تدخل بعض الشخصيات الخاصة إلى القصة للنهوض بهذا الدور (كزوجات التنانين وبناتهم وأخواتهم وحمواتهم وأمهاتهم، وباختصار: كل القرابة المؤنثة). وتتوزع أيضا في بعض الأحيان عناصر وضع البطل موضع الاختبار، ورد فعله تجاه الاختبار، ومكافأته (DEF) على الرغم من أن هذا التوزيع يكون ـ باستمرار تقريباً ـ فاشلاً من وجهة النظر الفنية. فشخصية تقترح الاختبار، وأخرى تكافىء البطل بمحض الصدفة. ولقد وجدنا فيما مضى أن وظائف الأميرة تتوزع بينها وبين أبيها. ولكن المساعدين هم الذين ينفردون بهذه الظاهرة على وجه الخصوص. وعلينا أن نتفحص هنا ـ بادىء ذي بدء ـ العلاقات بين الأدوات السحرية والمساعدين السحريين. فلنقارن الحالات التالية بعضها مع بعض:

a ـ يتلقى «إيڤان» بساطاً طائراً يطير به إلى الأميرة، أو يعود به إلى دياره.

b ـ يتلقى «إيڤان» حصاناً يطير به إلى الأميرة، أو يعود به إلى دياره.

فنرى أن الأدوات تتصرف كالكائنات الحية. هكذا تقتل الهراوة كل الأعداء بمفردها، وتعاقب اللصوص بمفردها. ولنتابع المقارنة:

a ـ يتلقى «إيڤان» نسراً قدّم إليه هديةً، ويطير عليه.

b ـ يتلقى «إيڤان» هدية المقدرة على التحول إلى عُقاب، ويطير على شكل عقاب. وإليك مقارنة أخرى:

a ـ يتلقى «إيڤان» حصاناً قادراً على إخراج الذهب (يبرز ذهباً) ويجعل من «إيڤان» رجلاً غنياً.

b ـ يأكل «إيڤان» أشلاء طائرٍ فيكتسب القدرة على أن يبصق الذهب، مما يجعل منه رجلاً غنياً.

وتُظهر هذه الأزواج من الأمثلة أن الصفة تفعل فعل الكائن الحي. وهذا ما ينتج عنه وجوب اعتبار الكائنات الحية والأدوات والصفات قيماً متكافئةً من وجهة النظر المورفولوجية القائمة على وظائف الشخصيات. ولكنه من الأيسر تسمية

الكائنات الحية مساعدين سحريين، والأشياء والصفات أدواتٍ سحريةً على الرغم من أن كليهما يعمل بالطريقة نفسها.

وعلى أية حال، فإن هذا التطابق يتعرض لنوعٍ من القيود. ففي وسعنا أن نميز بين ثلاث فئاتٍ من المساعدين:

1 ـ المساعدون الكونيون القادرون ـ في أشكالٍ معينةٍ ـ على القيام بوظائف المساعد الخمس. وفي جُمسانتنا، فإن الحصان وحده مساعد من هذا النوع.

2 ـ المساعدون الجزئيون القادرون على القيام ببعض الوظائف. ولكنهم ـ استناداً إلى جملة معطيات ـ لا يقومون بوظائف المساعد الخمس. وتدخل ضمن هذه الفئة حيوانات مختلفة باستثناء الحصان، والجن الذين يخرجون من الخاتم، وبعض الشخصيات البارعة في هذا الأمر أو ذاك.... الخ.

3 ـ المساعدون النوعيون الذين لا يقومون إلا بوظيفةٍ واحدة. وهذه الفئة لا تضم إلا الأدوات. فالكبة ـ على سبيل المثال ـ تُستعمل دليلاً أثناء التنقل. والسيف الذي يقطع بمفرده ويُستعمل للتغلب على العدو. والكمان الذي يعزف بمفرده ويُستعمل لإنجاز المهمة التي توكلها الأميرة.... الخ. وهكذا نرى أن الأداة السحرية ليست إلا شكلاً جزئياً من أشكال المساعد السحري.

وإذاً فإنه ينبغي أيضاً أن نشير إلىٰ أن البطل يستغني في حالاتٍ عديدةٍ عن كل المساعدين، ويكون ـ إذا جاز القول ـ مساعد نفسه. ولكنه لو توفرت لنا إمكانية دراسة صفات الشخصيات، لكان في وسعنا أن نظهر أن البطل في هذه الحالة لا يتلقى وظائف المساعد وحسب، وإنما صفاته أيضاً. وإحدى صفات المساعد الأكثر أهمية حكمته المتنبئة. فالحصان متنبىء، والطفل يتصف بالحكمة..... الخ. وفي حال غياب المساعد تنتقل هذه الصفة إلى البطل فتكون النتيجة صورة بطلٍ متنبىء.

وخلافا لذلك، فإن المساعد في بعض الأحيان يقوم بإنجاز وظائف البطل النوعية. فبالإضافة إلى قبوله بإصلاح الإساءة الواقعة (C)، إن الوظيفة النوعية الخاصة به هي ردّ الفعل تجاه أفعال المانح. وغالباً ما يحل المساعد هنا محل البطل. فالفئران تنتصر في لعبة «الاستخباء» عند الدب، واعترافاً منها بالجميل تقوم مقام «إيفان» في إنجاز المهمة التي فرضتها «بابا ياغا» (159 -160).

- 7 -

الطرق المختلفة

- لإدخال شخصيات جديدة في مجرى الحدث -

لكل نمطٍ من أنماط الشخصيات طريقته الخاصة في الظهور على المسرح. وكل نمطٍ يتفق وأساليب خاصةً تلجأ إليها الشخصيات للدخول في الحبكة. وهذه الأشكال هي التالية:

ـ المعتدي (الشرير) يظهر مرتين أثناء الحدث؛ في المرة الأولى يظهر فجأةً، وبشكلٍ جانبي (كأن يصل طائراً أو يقترب خلسةً.... الخ)، ثم يختفي. وفي المرة الثانية يقدم نفسه في زيِ الشخصية موضع البحث. ويكون ذلك عموماً في نهاية سفرٍ يقتفي فيه البطل دليلاً.

ـ والمانح، ويلتقيه البطل صدفةً، وفي معظم الأحيان في الغابة (في البيت الصغير)، أو في أحد الحقول، أو على أحد الدروب، أو في الشارع.

ـ والمساعد السحري، ويكون ظهوره هبةً. وهذه هي المرحلة التي يشار إليها بالحرف F. وقد تم تعداد تغيراتها الممكنة فيما مضى.

ـ والطالب، والبطل، والبطل المزيف، والأميرة.... وينتمون جميعاً إلى الحالة البدئية. وقد يغيب أي ذكرٍ للبطل المزيف عند تعداد شخصيات الحالة البدئية، ثم نعلم فيما بعد أنه يسكن في البلاط، أو في البيت. والأميرة ـ على غرار المعتدي ـ تظهر مرتين للعيان. وفي المرة الثانية تظهر في زي الشخصية موضع

البحث. ويمكن للباحث أن يراها هي أولاً، ثم يرى المعتدي (فالتنين غائب عن البيت مما يسمح بالحوار مع الأميرة)، وقد يحدث العكس.

ونستطيع أن نعدّ هذا التوزيع معياراً للقصة، ولكن هناك بعض الاستثناءات. فإذا لم يكن من مانحٍ في قصةٍ ما، فإن طرق ظهوره على خشبة المسرح تنتقل إلى الشخصية التالية؛ شخصية المساعد. وهذا هو مصير مختلف الشخصيات البارعة بالقيام بهذا الأمر أو ذاك، والتي يلتقيها البطل بالصدفة كما يحدث عادةً مع المانح. وإذا كانت الشخصية تغطي حقلين وظيفيين، فإن التعرف عليها يكون بالأشكال التي تتفق ودخولها الأول في مجرى الحث. فالمرأة الحكيمة التي تظهر أولاً على شكل مانحةٍ، ومن ثم على شكل مساعدةٍ فأميرةٍ، تظهر على المسرح كمانحةٍ لا كمساعدةٍ أو أميرة.

وأما الاستثناء الآخر، فيتجلى في أن كل الشخصيات يمكن التعرف عليها من الحالة البدئية. وهذا الشكل غير نوعي - كما أشرنا فيما مضى - إلا في ما يخص الأبطال والمانحين والأميرات. ونستطيع أن نلاحظ شكلين أساسين للحالة البدئية. فأما الأول فهو الذي يشتمل على الباحث وأسرته (الأب وأولاده الثلاثة). وأما الثاني فهو الذي يمثل ضحية المعتدي وأسرة الضحية (بنات الملك الثلاث).

وبعض القصص تجمع بين الحالتين: فإذا ابتدأت القصة بحاجة فإنه لا بد أن نجد فيها الحالة التي تشتمل على الباحث (أو الطالب أحياناً). كما يمكن لهاتين الحالتين أن تمتزجا معا. ولكنه لما كان لا يمكن للحالة البدئية أن تكون إلا بين أفراد العائلة الواحدة، فإنه بدلاً من أن يكون الباحث والمبحوث عنه «إيڤان» والأميرة، يكونان أخاً وأختاً، أو أماً وأبناءها. . . .الخ. وهذا الحالة تشمل الباحث وضحية المعتدي في الوقت نفسه. وفي وسعنا أن نلاحظ أن اختطاف الأميرة في هذه القصص مسبق التأريخ . فـ «إيڤان» يمضي للبحث عن أمه التي اختطفها كوشتشي. ويعثر على ابنة الملك التي اختُطفت بدورها.

وبعض الحالات من هذا النوع ذات بسطٍ ملحمي. ففي البدء يكون الباحث غائباً ثم يولد - على العموم - في ظروفٍ عجيبة. والولادة العجيبة للبطل إحدى العناصر المهمة في القصة. فهي شكل من أشكال ظهوره على المسرح؛ شكل تحتوي عليه الحالة البدئية. وتأتي ولادة البطل مصحوبة بنبوءةٍ عن مصيره.

فصفات البطل المقبل معروفة حتى قبل انعقاد الحبكة، إذ يتم وصف نموه السريع، وتفوقه على إخوته. وفي أحيانٍ أخرى، وخلافاً لذلك يكون «إيڤان» مغفّلاً. ومن المستحيل دراسة كل صفات البطل. فبعضها يعبر عن نفسه بالأفعال (كالخلاف حول حقوق الابن البكر). ولكن هذه الأفعال لا تشكل وظائف الحبكة.

ولنلاحظ أيضا أن الحالة البدئية غالباً ما ترسم صورة سعادةٍ خاصةٍ تكون موضع تركيزٍ في بعض الأحيان. وربما جاءت هذه الصورة ملونةً وشديدة النمنمة وهي تستخدم كخلفيةٍ مضادةٍ للمصيبة المقبلة.

وتشتمل الحالة البدئية أحياناً على المانح والمساعد والمعتدي خصم البطل. ووحدها الحالات التي تحتوي على المعتدي هي التي تسترعي عنايةً خاصة. وبما أن هذه الحالة تجمع دائماً أفراد العائلة الواحدة، فإن المعتدي المشمول في الحالة البدئية يصبح من أقارب البطل على الرغم من أن أوصافه تجعل منه بوضوحٍ تنيناً أو ساحرة... الخ. فساحرة القصة رقم 93 («الساحرة وأخت الشمس») تنينة نمطية، غير أنها بانتقالها إلى الحالة البدئية أصبحت أخت البطل.

وإليك بعض الملاحظات عن حالات الأنساق المضاعفة أو المكررة على وجه العموم. فهذه الأنساق تنفتح بدورها على حالةٍ محددة. فإذا ما وجد «إيڤان» الأميرة وامتلك أداةً سحريةً، وسلبته خطيبته (أو زوجته أحياناً) هذه الأداة، فإننا نجد أنفسنا بإزاء الحالة التالية: معتد+ باحث+ موضوع البحث المقبل. وهكذا، فإنه إذا كان النسق مكرراً، فإننا غالباً ما نلتقي بالمعتدي في الحالة البدئية. ويمكن للشخصية الواحدة أن تلعب في نسقٍ ما دوراً معيناً، وفي نسقٍ آخر دوراً آخر (فالشيطان مساعد في النسق الأول، معتدٍ في النسق الثاني....الخ). وكل شخصيات النسق الأول التي تظهر في النسق الثاني شخصيات معطاة سلفاً ومعروفة سلفاً من السامع والقارىء. فأما دخول شخصيات الفئات الموافقة من جديدٍ، فأمر لاطائل تحته. وإنما يحدث مثلاً أن ينسى القاص - في نسقٍ مكررٍ - مساعد النسق الأول، ويلزم البطل ثانيةً بالقيام بإجراءات الحصول عليه.

وينبغي أن نخص بالذكر الحالة التي تشتمل على زوجة الأب. فإما أن تكون هذه الزوجة حاضرةً مباشرةً، وإما أن يقص موت الزوجة الأولى، وزواج الأب مرةً ثانية. ويعمل الزواج الثاني للأرامل على إدخال المعتدي إلى القصة فأما البنات

وهن شخصيات شريرة بدورها، أو بطلات مزيفات، فإنهن يولدنَ فيما بعد.

ويمكن لكافة هذه المشكلات أن تثار في دراسةٍ أكثر تفصيلاً. ولكن الملاحظات التي قدمناها كافية من وجهة نظر المورفولوجيا العامة.

- 8 -

صفات الشخصيات ودلالاتها

«إن دراســـة الأشكــــال
هـــي دراســـة التحـــولات»
«غوته»

إن دراسة الشخصيات تبعاً لوظائفها وتوزيعها على فئاتٍ، ودراسة أشكال ظهورها على المسرح، تؤدي بنا بالضرورة إلى القضية العامة لشخصيات القصة. ولقد تبيّن لنا سابقاً أنه ينبغي التمييز - بكل وضوحٍ - بين موضوعين للدراسة: الأول وهو القائمون بالأفعال، والثاني وهو الأفعال بحدّ ذاتها. إن صفات الشخصيات واصطلاحاتها الاسمية «La nomenclature» قيم متغيرة. وتعني الصفة عندنا مجموع الخاصيات الخارجية للشخصية، كالعمر والجنس والحالة والمظهر الخارجي بمميزاته.... الخ. وهذه الصفات تمنح القصة ألوانها وجمالها وسحرها. فعندما نتحدث عن قصةٍ ما نتذكر قبل كل شيء «بابا ياغا» وبيتها الصغير والتنين ذا الرؤوس المتعددة والأمير «إيڤان» والأميرة الجميلة والجياد السحرية التي تطير، والكثير الكثير من الأشياء الأخرى. ولكن، كما سبق أن رأينا، فإن شخصيةً ما تحلّ بسهولةٍ محل شخصيةٍ أخرى. ولهذا الإبدال أسبابه المعقدة جداً في بعض الأحيان. فالحياة الواقعية نفسها تخلق وجوهاً جديدةً ملونةً تحلّ محلّ الشخصيات الخيالية. إن القصة تتأثر بالواقع التاريخي المعاصر، والشعر الملحمي عند الشعوب المجاورة، والأدب والدين سواء تعلق الأمر بالعقائد المسيحية، أو المعتقدات الشعبية المحلية. كما تحتفظ القصة بآثار الوثنية الغابرة، وعادات العصور القديمة وطقوسها: إنها تتحول شيئاً فشيئاً، وهذه التحولات تخضع - هي الأخرى - لقوانين. ومجمل هذه العمليات يخلق تنوعاً في الأشكال يصبح معه

التمييز بينها أمراً غاية في الصعوبة.

وتبقى هذه الدراسة أمراً ممكناً. فالوظائف تحتفظ بثباتها مما يسمح بإدخال العناصر التي تتجمع حولها داخل النظام. فكيف يمكن بناء هذا النظام؟

إن أفضل وسيلة لذلك تكمن في بناء جداول. ولقد سبق لـ «فيزيلوفسكي» أن تحدث عن وضع القصص في جداول، غير أن إيمانه بالأمر كان ضعيفاً. ولقد بنينا نحن هذه الجداول، ولم يكن ممكناً أن نضع تفاصيلها كلها بين يدي القارىء على الرغم من أنها ليست كبيرة التعقيد. فدراسة صفات الشخصيات لا تحتوي إلا على العناوين الأساسية الثلاثة التالية: المظهر والاصطلاح الاسمي، وخصوصيات الظهور على المسرح، والسكنى. وإلى هذه تضاف سلسلة من العناصر التابعة الأقل أهمية. وهكذا فإن السمات المميزة لـ «بابا ياغا» تشمل اسمها ومظهرها (ساقٌ من عظم وأنفٌ يطول حتى يصل إلى السقف.... الخ)، وبيتها الصغير الدوار الذي يقوم على ساقي دجاجة، وطريقة الظهور على المسرح (كأن يكون وصولها في جرنٍ طائرٍ مصحوباً بالصفير والضجيج. فإذا ما تحددت شخصية ما بالنظر إلى الوظائف كالمانح، أو المساعد على سبيل المثال، وإذا تمّ تسجيل ما قيل عنها تحت مختلف العناوين، فإنه يمكن الحصول عندئذ على ملاحظاتٍ شديدة الأهمية. فكل المعطيات المتعلقة بعنوانٍ ما يمكن دراستها بشكلٍ مستقلٍ عن بقية العناوين عبر كافة القصص. وعلى الرغم من أن هذه العناصر ذات قيمٍ متغيرةٍ، فإنه في وسعنا أن نلاحظ ـ هنا أيضاً ـ الكثير من التكرار. والأشكال الأكثر تألقاً؛ أعني تلك التي تتكرر في الغالب الأعم، هي التي تمثل نوعاً من العيار الذي يمكن عزله. ولنلاحظ ـ مروراً ـ أنه يجب أولاً أن نحدد بشكلٍ عام كيفية تمييز الأشكال الأساسية من الأشكال المشتقة منها أو التابعة لها. وهناك عيار عالمي وأشكال قومية منها الهندية والعربية والروسية والألمانية على وجه الخصوص، كما توجد أشكال إقليمية كالشمال مثلاً أو منطقة «النوفغورود» أو «بيرم» أو «سيبيريا.... الخ. وهناك أخيراً أشكال تتفق وبعض الفئات الاجتماعية، كالأشكال الخاصة بأنصاف الحضر، وتلك الخاصة بالجنود أو العمال الزراعيين. ولعلنا نلاحظ أيضاً أن عنصراً ما قد ألفنا وجوده تحت عنوانٍ ما، يمكن أن يظهر فجأةً تحت عنوانٍ آخر. وهذا ما يضعنا أمام نقلٍ للشكل؛ كأن يصبح التنين مثلاً مانحاً

مستشاراً. ومثل عمليات النقل هذه تلعب دوراً مهماً في بروز تشكيلاتٍ ثانوية. وفي حين يُنظر إلى هذه التشكيلات على أنها موضوعات جديدة، إلا أن هذه الموضوعات تنحدر من القديمة، وتأتي نتيجة لأحد التحولات؛ أي لتغيرٍ في الشكل. والنقل ليس النمط الوحيد من أنماط التحول. فإذا جمعنا معطيات كل عنوانٍ كان في وسعنا أن نحدد كافة الأنماط، أو لنقل كافة أنواع التحول. ولن نتوقف عند هذه القضية لأن ذلك سيقودنا إلى أبعد مما ينبغي. هذا، ويمكن للتحولات أن تكون مادة دراسةٍ مستقلة(1) .

على أن الجداول، ولائحة صفات الشخصيات، ودراسة القيم المتغيرة بشكلٍ عامٍ. . . . كل ذلك يفتح إمكانيةً أخرى. فنحن نعرف مسبقاً أن القصص كلها تتألف من نفس الوظائف. وليست العناصر النعتية وحسب هي التي تخضع لقوانين التحول. فالوظائف ـ بدورها ـ تخضع لهذه القوانين على الرغم من أن الأمر هنا أقل وضوحاً، وأن دراسته أكثر صعوبةً (والأشكال التي نعتبرها أساسية هي التي تتصدر لائحتنا على الدوام). ولو أننا أفردنا بحوثاً خاصةً لهذه المسألة لكان في مقدورنا إعادة بناء الشكل الأولي «Proto- forme» للقصة العجيبة لا بطريقةٍ تصويريةٍ وحسب ـ كما فعلنا ـ وإنما بطريقةٍ محسوسة. وهذا هو ما يُعمل به منذ زمن طويل في ما يخص الموضوعات المعزولة. فإذا طرحنا جانباً مجمل التشكيلات المحلية والثانوية، واحتفظنا بالأشكال الأساسية وحدها حصلنا على القصة التي لا تعد القصص العجيبة إلا متغيراتٍ لها. ولقد قادتنا البحوث التي قمنا بها في هذا الميدان إلى أن القصص التي يختطف فيها التنين أميرةً ويلتقي «إيڤان» «بابا ياغا» ويحصل على حصانٍ، ثم يطير ويتغلب على التنين بمساعدة حصانه، ويرحل من جديد فتطارده التنينات ويلتقي إخوته. . . . الخ. . . . هذه القصص هي الشكل الأساسي للقصص العجيب على وجه العموم. ولكننا لا نستطيع البرهنة على هذا إلا بدراسةٍ صارمةٍ لتغيرات شكل القصة؛ لتحولاتها. وسوف تقودنا هذه الاعتبارات ـ فيما بعد ـ على مستوى المسائل الشكلية ـ إلى مسألة الموضوعات ومتغيراتها، وإلى مسألة العلاقة بين الموضوعات والتأليف.

---

(1) انظر هنا (175 ....204). ملاحظة الترجمة الفرنسية.

كما تسمح لنا دراسة الصفات بملاحظةٍ شديدة الأهمية. فإذا استخرجنا من كافة العناوين أشكالها الأساسية، وقمنا بترتيب هذه الأشكال حسب تسلسلها لنجعل منها قصة، أظهرت هذه القصة أنها تنطوي في أساسها على بعض المفاهيم المجردة.

والمثال التالي سيكون كفيلاً بتوضيح المراد. فإذا استخرجنا من عنوانٍ واحدٍ كافة مهمات المانح ورتبناها، كان في وسعنا أن نلاحظ أن هذه المهمات غير طارئة. إنها ـ ومن وجهة نظر «المقول» بحدّ ذاته ـ لا تمثل إلا أسلوباً من أساليب تأخير الملحمة. فالبطل تعترضه عقبة، وبتغلبه عليها يحصل على الوسيلة التي تحقق هدفه. ومن وجهة النظر هذه، فإنه من غير المهم البتة معرفة المهمة بحد ذاتها. وفي الواقع فإنه لا يجوز اعتبار القسم الكبير من هذه المهمات أكثر من أجزاء مكونةٍ لنوعٍ من البنية الأدبية. وأما في ما يتعلق بالأشكال الأساسية للمهمات، فإننا نلاحظ أن لها هدفاً خفياً خاصاً، فما تريد أن تعرفه «بابا ياغا» ـ أو أي مانح آخر ـ من فم البطل؛ أعني الاختبار الذي يعرّضونه له هو سؤال لا يمكن أن يجدَ له إلا جواباً واحداً يأتي التعبير عنه بصيغةٍ مجردة. فالصيغة الواحدة المتغيرة في الواقع تضيء رغم ذلك مهمات الأميرة. وبالمقارنة بين الصيغ نرى أنها تنتج بعضها من بعض. وإذا قارنا بينها وبين العناصر النعتية المدروسة حصلنا ـ خلافاً لكل التوقعات ـ على سلسلةٍ متصلةٍ على المستويين المنطقي والجمالي. فاستلقاء «إيفان» على الموقد (وهذه سمة عالمية لا روسية وحسب)، وعلاقته مع أبويه الميتين، ومحتوى أنواع الحظر وتجاوزها، والموقع الذي يقف فيه المانح حارساً (والشكل الأساسي هنا هو البيت الصغير لـ «بابا ياغا»)، وحتى التفاصيل؛ كشعر الأميرة الذهبي (وهي سمة نجدها في العالم بأسره)... كل هذا يكتسب دلالةً خاصةً جداً، ويمكن أن يشكل موضوع دراسة. إن تحليل الصفات يسمح بتأويلٍ علميٍ للقصة. فمن وجهة النظر التاريخية، إن هذا يعني أن القصة العجيبة هي في أساسها المورفولوجي أسطورة. ولقد انتقص أنصار المدرسة الأسطورية من هذه الفكرة، ولكنها حظيت بأنصارٍ من أهمية «ووندت». وها نحن نعود إليها الآن عن طريق التحليل المورفولوجي، ولكننا لا نطرح كل هذا إلا على شكل فرضية. فالبحوث المورفولوجية ينبغي أن تتضافر جهودها في هذا الميدان مع الدراسة

التاريخية. وهذا ما لا يمكن أن يكون الآن في عداد مهماتنا. كما ينبغي أن تدرس القصة فيما بعد من خلال علاقاتها بالتصورات الدينية.

وهكذا نرى أن دراسة صفات الشخصيات التي لم نقم بأكثر من ترسيمها عملية بالغة الأهمية. فتقديم تصنيفٍ دقيقٍ للشخصيات تبعاً لصفاتها ليس من مهمتنا. والقول إن المعتدي يمكن أن يكون تنيناً ساحرة أو «بابا ياغا» أو قطّاع طريقٍ أو تجاراً أو أميرةً شريرةً، وأن المانح يمكن أن يكون «بابا ياغا» أو عجوزاً لطيفةً أو جدةً عجوزاً تسكن الفناء الداخلي أو أحد آلهة الغابة أو دباً. . . إلخ، ليس ذا فائدة، لأنه لا يعني أكثر من تقديم فهرس. ولا فائدة لمثل هذا الفهرس إلا عندما يتم تقديمه بغرض توضيح قضايا أعم. ولقد أشرنا ـ فيما مضى إلى هذه القضايا، وهي: قوانين التحول والمفاهيم المجردة التي تنعكس في الأشكال الأساسية لهذه الصفات. وبالإضافة إلى ذلك، فقد أعددنا نظام دراسةٍ ومخطط دراسة[1] . ولكنه لما كانت القضايا العامة المطروحة تتطلب بحوثاً خاصةً، وكان من غير الممكن حلها في هذا البحث الترسيمي، فإن مجرد فهرسٍ سيفقد كل معناه، ولن يكون أكثر من لائحة جافةٍ، بالغة الفائدة للمختص، وخالية من أية أهمية عامة.

---

(1) انظر الملحق «I».

القصة ككيان كلي

ستكون النبتة الأولية الكائن الأكثر إدهاشاً في العالم. وستحسدني الطبيعة ذاتها. فبهذا النموذج ومفتاحه، سيغدو من الممكن إبداع ما لا نهاية له من النبتات التي لا بدّ أن تكون منطقيةً مع ذاتها؛ بمعنى أن تكون ـ على الرغم من عدم وجودها ـ ممكنة الوجود. وهي لن تكون ظلالاً، ولا أوهام شعرٍ أو رسم، ولكن الضرورة والحقيقة الداخلية ستكونان جزءاً من جوهرها. وهذا القانون يمكن أن ينطبق على كل ما هو حيّ.

«غوته»

A ـ التأليف بين القصص:

أما الآن وقد كشفنا العناصر الجوهرية للقصة، وشرحنا بعضَ المراحل الثانوية، فلقد أصبح في وسعنا أن نتصدى لتقطيع نصٍ ما وفقاً لأجزائه المكوِنة. وهناك سؤال يطرح نفسه منذ البدء، إذ ماذا نعني بالقصة؟.

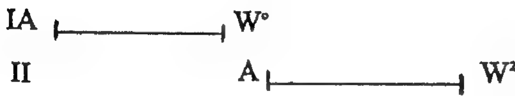
نستطيع أن نسمي قصةً عجيبةً ـ من وجهة النظر المورفولوجية ـ كل بسطٍ ينطلق من إساءةٍ (A) أو حاجةٍ (a) ليمرّ بالوظائف الوسيطة، وينتهي بالزواج (W) أو وظائف أخرى تعمل عمل الحل. فالوظيفة يمكن أن تكون مكافأةً (F)، أو حصولاً

على موضوع البحث، أو إصلاحاً لإساءةٍ ما بشكلٍ عام (K)، أو نجدةً وخلاصاً أثناء المطاردة (Rs).... الخ. ونطلق على هذا البسط اسم النسق. وكل إساءةٍ جديدةٍ أو ضررٍ جديدٍ، وكل حاجةٍ جديدةٍ إنما تمهد السبيل لنسقٍ جديد. ويمكن للقصة أن تحتوي على العديد من الأنساق. وعندما نحلل نصاً ما، فإنه ينبغي علينا ـ قبل كل شيءٍ أن نحدد عدد الأنساق التي يتألف منها. ويمكن أن يتبع نسق نسقاً آخر مباشرةً، كما يمكن للأنساق أن تتشابك بعضها مع بعض حيث يتوقف البسط المبدوء به ليفسح مجال الدخول لنسقٍ آخر. على أن عزل نسقٍ ما أمر غير ميسورٍ دائماً، وإن كان ممكناً وبالدقة الكبرى. ومع ذلك، فإننا إذا ما حددنا القصة على أنها نسق، فإن هذا لا يعني أن عدد الأنساق يتفق تماماً مع عدد القصص. فهناك أساليب معينة كالتوازي والتكرار وغيرها تفضي ـ في النهاية ـ إلى أنه يمكن للقصة أن تتألف من عدة أنساق.

وعلى ذلك، فقبل أن ندرس كيفية تمييز نصٍ يحتوي على قصةٍ واحدةٍ من نصٍ يحتوي على قصتين أو أكثر، سنقوم بمعاينة أساليب الربط بين الأنساقِ بعضها ببعض، وذلك بمعزلٍ عن عدد القصص التي يشتمل عليها النص.

ويمكن للأنساق أن ترتبط مع بعضها بالطريقة التالية:

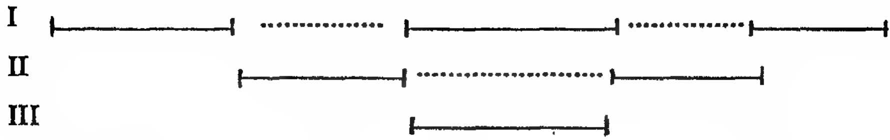
1 ـ فإما أن يتلو نسق نسقاً آخر مباشرةً، وهذه هي التصويرة التي تبين هذا النمط من أنماط الربط:



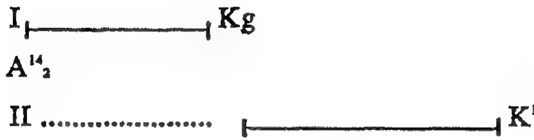
2 ـ وإما أن يبدأ نسق جديد قبل أن ينتهي النسق السابق. وهنا ينقطع الحدث بنسقٍ اعتراضي. وبانتهاء هذا النسق يستمر النسق الأولي وينتهي:



3 ـ وقد تنقطع الحلقة بدورها، فيمكن الحصول عندئذٍ على تصويراتٍ معقدةٍ نسبياً:



4 ـ وقد تبتدىء القصة بإساءتين وقعتا في آنٍ واحدٍ، حيث يمكن إصلاح الأولى ـ أولاً ـ بشكلٍ كاملٍ، في حين لا يتم إصلاح الثانية إلا لاحقاً. فإذا ما قتل البطل، وسلبت أداته السحرية، كان القتل هو ما يتم إصلاحه في البدء ومن ثم يكون إصلاح أمر السرقة.



5 ـ ويمكن أن يشترك نسقان في نهايةٍ واحدة:



6 ـ وقد يوجد في القصة الواحدة باحثان أحياناً (انظر القصة رقم 155، كمثالٍ لوجود «إيڤانين» اثنين من أبناء الجند). وفي النسق الأول يفترق البطلان. وهما يفترقان ـ بشكل عام ـ أمام عمود إرشادٍ مسطورٍ بالنبوءات ينهض بدور الفاصل. (وسوف نشير إلى الفراق أمام عمود إرشادٍ بالعلامة >، وأحياناً لا يكون العمود إلا مجرد أداةٍ تكميلية). وغالباً ما يتبادل البطلان عند افتراقهما أداةً مؤشرةً (كملعقةٍ أو مرآةٍ أو منديل. وسوف نشير إلى انتقالها بالعلامة S). وتنتمي تصويرات هذه القصص إلى النمط التالي:



هذه هي أهم وسائل الربط بين الأنساق. ولعلنا نتساءل عن الشروط التي تؤلف فيها عدة أنساقٍ قصةً واحدة، ومتى نكون بإزاء قصتين أو أكثر. إن علينا أن نعلن أن وسائل الربط بين الأنساق لا تقوم بأي فعلٍ في هذا المضمار. وليس هناك

أية مقاييس دقيقةٍ لما يتعلق بهذه المسألة. ولكننا سنشير إلى بعض الحالات الواضحة بما فيه الكفاية. فلا توجد إلا قصة واحدة في الحالات التالية:

1 ـ عندما تكون القصة بكاملها مؤلفة من نسقٍ واحد.

2 ـ عندما تتألف القصة من نسقين ينتهي أولهما إيجاباً، والثاني بشكلٍ سلبي. ومثال ذلك:

ـ نسق I ـ تطرد زوجة الأب ربيبتها، فيخرج بها أبوها، ثم تعود محملةً بالهدايا.

ـ نسق II ـ ترسل زوجة الأب بناتها، فيخرج بهن أبوهن، ثم يعدن معاقبات.

3 ـ عندما نكون أمام تثليث أنساقٍ بكاملها؛ كأن يختطف التنين فتاة. ففي النسقين I وII يرحل الأخوان الكبيران الواحد تلو الآخر بحثاً عنها دون أن يصلا إلى نتيجة. وفي النسق الثالث يرحل الأخ الأصغر فينقذ الفتاة وينقذ أخويه.

4 ـ عندما يتم الحصول على أداةٍ سحريةٍ في النسق الأول، ولا يتم استعمالها إلا في النسق الثاني. ومثال ذلك أن الأخوة في النسق I يرحلون بحثاً عن الجياد، فيعثرون عليها ويعودون إلى ديارهم. وفي النسق II يهدد التنين الأميرة، فيرحل الإخوة ويصلون إلى هدفهم بفضل الجياد. فما حدث هنا هو التالي: لقد انتقل الحصول على الأداة السحرية ـ والذي ـ يجيء عادةً في وسط القصة ـ إلى أولها، ثم تمّ وضعه قبل العقدة الأساسية للحبكة (تهديد التنين). فلقد جاء الحصول على الأداة السحرية هنا مسبوقاً بإحساسٍ بالحاجة يؤدي إلى بحث؛ بمعنى أنه يشكل نقطة انطلاقٍ لأحد الأنساق.

5 ـ ونكون بإزاء قصةٍ واحدةٍ إذا ما ظهر ـ فجأةً وقبل الإصلاح النهائي للإساءة ـ شعور بالحاجة يدفع إلى بحثٍ جديدٍ؛ أعني إلى نسقٍ جديدٍ، لا إلى قصةٍ جديدة. وفي هذه الحالة فإن الحاجة تدعو إلى حصانٍ جديدٍ، أو إلى البيضة التي تحتوي على موت «كوشتشي»... الخ مما يشكل نقطة انطلاقٍ لبسطٍ جديدٍ، من حيث يتوقف النسق المبدوء به بشكلٍ مؤقت.

6 ـ ونكون بإزاء قصةٍ واحدةٍ في الحالة التي تعقب فيها الحبكة إساءتان وقعتا معاً؛ (كأن تطرد زوجة الأب ربيبتها، وتسحرها.... الخ).

7 ـ ولا توجد إلا قصة واحدة في النصوص التي يضع فيها النسق الأول على المسرح صراعاً، في حين يبدأ النسق الثاني باختلاس الإخوة لموضوع البحث، وسقوط البطل في الهاوية...... الخ، ثم ادعاءات البطل المزيف (L)، والمهمات الصعبة. وهذا هو البسط الذي تبدّى لنا عندما عدّدنا مجمل الوظائف. إنه الشكل الأكثر امتلاءً وكمالاً للقصة.

8 ـ ويمكن أن نعدّ القصص التي يفترق أبطالها أمام عمود إشارةٍ نصوصاً مكونةً ـ هي الأخرى ـ من قصةٍ واحدة. وإنما يجدر بنا أن نلاحظ أنه يمكن أن تتمخض عن مصير كلٍ من الإخوة قصة مغايرة بشكلٍ مطلق. ويمكن هنا عزل هذه الحالة عن مجموعة القصص المكونة من قصةٍ واحدة.

وفي كافة الحالات الأخرى نكون بإزاء قصتين أو أكثر. وعندما نريد أن نحدد ما إذا كانت توجد عدة قصصٍ في نصٍ ما، فإنه لا يجوز أن تضللنا الأنساق المفرطة في القصر، وخاصةً منها تلك التي تحتوي على إتلاف البذار أو إعلان الحرب. فإتلاف البذار يحتل ـ عموماً ـ مكاناً خاصاً نسبياً. وفي معظم الأحيان نرى الشخصية المتلفة للبذار تلعب دوراً في النسق الثاني أكثر أهمية من الدور الذي تلعبه في النسق الأول. ونرى أن إتلاف البذار يقتصر على التعريف بالشخصية. هكذا تتحول الفرس التي تسرق التبن في القصة ذات الرقم 105 إلى مانح. (انظر أيضا القصتين 187 -186). وفي القصة ذات الرقم 126 يدخل الرجل البرونزي الصغير في هيئة عصفورٍ يلتص القمح. وهذا الرجل شبيه بالرجل الصغير في القصتين 129 -125 («وكان هذا العصفور عجوزاً صغيراً من البرونز»). ولكن تقسيم القصص تبعاً لشكل ظهور الشخصية على المسرح أمرٌ غير ممكن. وخلافاً لذلك فإننا نستطيع القول إن كل نسقٍ أولٍ لا يقوم إلا بإعداد شخصيات النسق التالي والتعريف بها. فاختلاس البذار، والقبض على اللص ينتميان نظرياً إلى قصةٍ أخرى منفصلةٍ كلياً. ولكنه ينظر عادةً إلى هذا النسق كمدخل.

B ـ مثال للتحليل:

أما الآن وقد عرفنا كيف تنقسم الأنساق، فإن في وسعنا القيام بتقطيع إحدى القصص تبعاً لأجزائها المكوّنة. ولقد رأينا أن الأجزاء المكوّنة الأساسية هي وظائف الشخصيات يضاف إليها عناصر الربط والدوافع. كما أن أشكال دخول الشخصيات إلى المسرح (كوصول التنين الذي يطير، واللقاء مع «بابا ياغا») تحتل مكاناً خاصاً. وهناك أخيراً العناصر أو المكملات النعتية كالبيت الصغير لـ «بابا ياغا»، أو قدميها الفخاريتين. وهذه الفئات الخمس من العناصر لا تحدد بنية القصة وحسب، وإنما القصة في مجملها.

فلنحاولْ إذاً أن نفكك ـ بالمعنى الحرفي للكلمة ـ قصةً كاملةً إلى أجزائها المكوّنة. وسوف نختار لهذه الغاية قصةً قصيرةً من نسقٍ واحدٍ هي أقصر قصةٍ في جُسماننا. ولقد وضعنا في أحد الملحقات تحليلاتٍ نموذجيةً لقصصٍ أكثر تعقيداً، لأنها لا فائدة منها ـ للوهلة الأولى ـ إلا للمختصين. وهذه القصة بعنوان «الإوزات البجعات» (113).

كان عجوزان يعيشان معاً، وكان عندهما ابنة وابن صغير جداً(1).	1ـ حالة بدئية (α).
«ابنتي يا ابنتي. قالت الأم. نحن ذاهبان إلى العمل، وسوف نعود إليك بخبزةٍ صغيرةٍ، ونخيط لك فستاناً جميلاً، وسنشتري لك منديلاً صغيراً. كوني عاقلةً. راقبي أخاكِ ولا تغادري البيت. (2)	2 ـ خطر معزز بالوعود(γ_1).
ومضى العجوزان(3)، ونسيت البنت ما قالا لها(4)، فوضعت أخاها على العشب تحت النافذة، وجرت خارج البيت مستسلمةً للتنزه واللعب. (5)	3 ـ ابتعاد الأبوين (β^1). 4 ـ تجاوز الخطر بدافع (Mot). 5 ـ تجاوز الخطر (θ^1).

فانقضت إوزات ـ بجعات على الصبي الصغير، وأمسكت به، وحملته على أجنحتها(6).

6 ـ إساءة: اختطاف (A^1).

وعادت الفتاة الصغيرة لتكتشف أن أخاها قد اختفى(7)، فأطلقت صرخةً، وركضت هنا وهناك، ولكنه لم يكن له من أثر. وكانت تنادي، وتبكي بحرقةٍ وتندب وهي تفكر بتأنيب أبيها وأمها، ولكن أخاها لم يكن ليجيب(8).

7 ـ عنصر أول (مواز) للإعلان عن الإساءة (B^4).

8 ـ تفاصيل. عناصر أولية للتثليث.

ثم راحت تعدو في الحقول (9)، فلمحت في البعيد الإوزات ـ البجعات وهي تتوارى خلف غابةٍ مظلمة. وكانت الإوزات ـ البجعات قد كونت لنفسها ـ منذ زمنٍ بعيدٍ ـ سمعةً رديئةً حيث كانت تسبب الكثير من الأضرار وتسرق الأطفال الصغار. وأدركت الفتاة أن الإوزات ـ البجعات قد حملت معها أخاها الصغير، فركضت في إثرها(10).

9 ـ الخروج من البيت وبدء البحث ($C\uparrow$).

10 ـ ولما لم يكن هناك من طالبٍ في هذه القصة يعلن مسبقاً عن الإساءة، فقد انتقل هذا الدور بشيء من التأخير. فالمعتدي ـ بظهوره للحظةٍ ـ يعلن عن الإساءة (ربط ـ §).

وكانت الفتاة تعدو وتعدو حتى وجدت نفسها أمام موقد(11).

11 ـ ظهور المانح على المسرح (شكل عياري لهذا الظهور)، فالبطل يلاقيه بالصدفة [71- 73](1).

«موقدُ يا موقدْ. قل لي إلى أين كَانت الإوزات ذاهبات؟».

ـ إن أكلتِ فطيرتي الصغيرة من الشعير أخبرتكِ بالأمر(12).

12 ـ حوار مع المانح (موجز جداً). ووضع موضع الاختبار. (D^1) [76- 78b].

ـ أوه نحن لا نأكل في بيت أبي حتى فطائر القمح الصغيرة (13). (ويلي ذلك لقاء مع شجرة تفاح ونهر. عروض مماثلة، ووقاحة مماثلة في الإجابات)(14).

13 ـ جواب وقح = ردّ فعل سلبي من البطل (إخفاق في الاختبار). $(E^1_{\text{بد}})$

14 ـ تثليث. العنصران (D^1) و$(E^1_{\text{بد}})$ يتكرران مرتين، وفي المرة الثالثة لا حصول على المكافأة $(F^1_{\text{بد}})$.

وكانت الفتاة ستقضي وقتها راكضةً في الحقول تائهةً في الغابة لو لم يسعفها الحظ بالوقوع على أحد القنافذ(15). وتملكتها الرغبة في أن تسدد له برجلها إحدى

15 ـ ظهور مساعد معترف بالجميل على المسرح.

---

(1) تعيد الأرقام التي بين التقويستين المعقوفتين إلى جداول الملحق «I». انظر ص (143).

الضربات(16). ولكنها خشيت من الوخز(17)، وسألت: «قنفذ يا قنفذ. ألم تر إلى أين كانت الإوزات ذاهبات؟(18)

من هنا. قال(19).

فركضت إلى حيث أشار، وشاهدت بيتاً صغيراً يقوم على ساقي دجاجةٍ ويدور على نفسه(20).

وفي البيت الصغير كانت «بابا ياغا» بخطمها المزرق، وقدمها الفخارية(21)، وكان أخو الفتاة هناك يجلس على أحد المقاعد(22)، ويلعب بتفاحات ذهبية(23).

وعندما أبصرته أخته دخلت متسللةً وأمسكت به. وحملته معها (24-25) . ولكن الإوزات طارت في إثرها (26)، وكادت أن تلحق

16 ـ المساعد في حالة عجزٍ ولكنه لا يسترحم (d^7).

17 ـ الإبقاء على حياة المساعد ($E7$).

18 ـ حوار (عنصر ربط ـ §).

19 ـ القنفذ المعترف بالجميل بدل البطل على الطريق ($F^9 = G^4$).

20 ـ سكن المعتدي [92 b].

21 ـ وصف المعتدي [94].

22 ـ ظهور الشخصية موضع البحث على خشبة المسرح [98].

23 ـ الذهب إحدى السمات المميزة الثابتة للشخصية موضع البحث [99].

24 ـ اختطاف مضاد لموضوع البحث بطريق القوة أو الحيلة (K^1).

25 ـ العودة غير معلنة ولكنها مضمنة تضميناً (↓).

26 ـ مطاردة على شكل طيرانٍ

بها،فأين تختبىء يا ترى؟.

(ومرةً أخرى نشهد تثليثاً لوضع البطل موضع الاختبار من طرف الشخصيات نفسها، ولكنْ بإجابةٍ إيجـابيـة: وهكـذا تـأتـي هـذه الشخصيات لنجدة الفتاة. فالنهر وشجـرة التفـاح والمـوقـد كلهـا تخبئها(27). وتنتهي الحكاية بعودة الفتاة إلى أبيها.

في الأجواء (Pr1).

27 - وضع البطل بشكلٍ جديدٍ ومثلثٍ موضع الاختبار (D^1). ورد فعل إيجابي من البطل هذه المرة (E^1). فالشخصية التي تضع البطل موضع الاختبار تضع نفسها تحت تصرفه (F9)، فتنقذه من مطارديه (RS4).

فإذا قمنا باستخراج كافة الوظائف من هذه القصة كان لنا أن نحصل على التصويره التالية:

$$\alpha\,\gamma^1\beta^1\delta^1A^1B^4c\uparrow\left\{\begin{matrix} D^1E^1\ \text{nég} & F^1\ \text{nég} \\ \\ \text{lu}\ E^7 & F9 \end{matrix}\right\}\ G^4K^1\downarrow p^{r1}\ [D^1E^1F9=Rs^4]X3$$

ولنتخيل الآن أن كافة قصص جُسمانا قد تم تحليلها بهذه الطريقة، وأن كل تحليلٍ قد أفضى إلى تصويرةٍ مماثلةٍ، فإلى أين ينتهي كل ذلك؟. سنقول بادىء ذي بدءٍ إن التقطيع إلى أجزاءٍ مكونةٍ هو بشكلٍ عام بالغ الأهمية في كافة العلوم. ولقد رأينا أن القيام بمثل ذلك - في ما يتعلق بالقصة لم يكن ممكناً بالموضوعية المنشودة حتى الآن. فهذه إذاً نتيجة أولى واسعة المدى. ولكنه - فضلاً عن ذلك - فإنه في وسعنا المقارنة بين هذه التصويرات، وعند ذاك يمكن العثور على حلٍ لمجمل القضايا التي تناولناها سابقاً في المقدمة. وسوف يكون من شأننا الآن أن ننصرف إلى حل هذه المشكلات.

c ـ مشكلة التصنيف

وصفنا فيما مضى إخفاق القصص انطلاقاً من موضوعاتها. وسنعمد إذاً إلى تطبيق نتائجنا في محاولةٍ منا للوصول إلى تصنيفٍ قائمٍ على الخواص البنائية. ويتوجب علينا في البدء أن نفصل بين مشكلتين:

١ ـ التمييز بين القصص العجيبة والقصص الأخرى.

٢ ـ تصنيف القصص العجيبة بحد ذاتها.

إن ثبات بنية القصص العجيبة يسمح لنا بتقديم تعريفٍ افتراضيٍ لها يمكن صياغته على النحو التالي: فالقصة العجيبة رواية مبنية حسب التسلسل المنتظم للوظائف المذكورة بأشكالها المختلفة مع غياب بعضها في مقصوصٍ وتكرار بعضها في مقصوصٍ آخر.

ولكن هذا التعريف يضيّع معنى كلمة «العجيب». فمن السهل حقاً تصور قصةٍ عجيبةٍ تتحدث عن الخيال أو الجن، وتكون مبنية على نحوٍ مغايرٍ تماماً (انظرْ قصة «غوته» عن التنين وزهرة «الياس»، وانظر قصص «غارشين»، وبعض قصص «أندرسون». . . . الخ). وعلى العكس من ذلك فإن بعض القصص غير العجيبة ـ على ندرتها ـ يمكن أن تكون مبنيةً وفقاً للتصويرة المذكورة. فبعض السِيَر، وبعض قصص الحيوان. وقصص أخرى منفردة تملك هي الأخرى نفس البنية، مما ينتج عنه ضرورة إبدال كلمة «العجيب» بكلمةٍ أخرى. ومن العسير جداً الحصول على هذه الكلمة. وسوف نترك لهذه القصص ـ مؤقتاً ـ اسمها القديم. وسنكون قادرين على تغييرها حين ندرس فئاتٍ أخرى من القصص مما يسمح بخلق مصطلحاتٍ موحدة. ويمكن الإشارة إلى القصص العجيبة على أنها قصص تتبّع تصويراتٍ ذات سبع شخصيات. ولكن التعبير ـ وإن كان سديداً ـ فهو غير مريح البتة. فإذا حدّدنا هذه القصص من وجهة النظر التاريخية كانت جديرةً بتسميتها القديمة المستبعدة حالياً، وهي القصص الأسطورية.

وبالطبع، فإن تحديد فئةٍ ما يستدعي تحليلاً مسبقاً. ولا يجوز أن نتصور أنه يمكن تحليل كافة النصوص بسرعةٍ وسهولةٍ، إذ إنه غالباً ما يحدث أن عنصرا غامضاً في أحد النصوص يمكن أن يكون واضحاً جداً في نصٍ موازٍ أو مغاير.

ولكن، إذا لم يكن هناك من توازٍ فإن النص يبقى مبهماً. فالتحليل الدقيق لنصٍ من النصوص ليس دوماً بالأمر اليسير. إنه يتطلب نوعاً من العادة والتمرس. وحقيقة الأمر أن القصص المجمعة عند الروس والتي يمكن تفكيكها بسهولةٍ عديدةٌ جداً. ولكن التعقيد ينتج عن أن الوضوح في بنية القصص خاصٌ بجماعة الفلاحين، وبالأخص أولئك الذين لم تمسسهم الحضارة إلا قليلا. وقد تتغير القصة وتتفكك بشكلٍ كاملٍ في بعض الأحيان بسبب تأثيراتٍ خارجيةٍ شتى. فبدءاً من اللحظة التي تتخطى فيها حدود القصة الأصلية المطلقة الأصالة تبدأ التعقيدات. وتمثل مجموعة «أفاناسييف» في هذا الخصوص موضوع دراسةٍ ثميناً للغاية. ولكن قصص الإخوة «غريم» التي تتميز عموماً بنفس التصويرة، تكشف مسبقاً عن وجهٍ أقل صفاءً وثباتاً. وليس في مقدورنا أن نتكهن بما ستكون عليه كافة التفصيلات. كما ينبغي أن نفكر في أنه إذا كان يمكن أن يقع إدغام ما بين العناصر الداخلية للقصة، فإن أجناساً بأكملها تتقاطع بدورها بعضها مع بعضٍ وتندغم. وبهذه الطريقة تتشكل في بعض الأحيان كتل شديدة التعقيد لا تدخل فيها الأجزاء المكونة لتصويرتنا إلا كحلقات. ونود الإشارة أيضاً إلى أن سلسلةً كاملةً من الأساطير الأكثر قدماً تسمح بظهور بنيةٍ مماثلةٍ، وأن بعض الأساطير تفصح عن هذه البنية بشكلٍ رائعِ الصفاء. ومن المؤكد أنه ينبغي إعادة القصة إلى هذه المقصوصات. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فإننا نجد البنية نفسها في بعض روايات الفروسة الطويلة على سبيل المثال. ومن المرجح أن هذا الجنس يجد أصله في القصة. وسوف يترتب على السنوات المقبلة القيام بدراسةٍ مقارنةٍ تفصيليةٍ لهذه المسائل. وللبرهنة على أن بعض قصص الحيوان مبنية بنفس الطريقة، سوف نتناول بالبحث قصة «الجداء والذئب»(53). وفي هذه القصة نجد الحالة البدئية (عنزة وجداء)، وابتعاد الأم، والحظر والإقناع الخادع من طرف المعتدي (الذئب)، وتجاوز الحظر، واختطاف أحد أفراد العائلة، والإعلام بالإساءة، والبحث، والقضاء على المعتدي. إن قتل الذئب هو في الوقت نفسه عقابه. وفيما بعد نعثر على استرداد الشخصيات المخطوفة ثم العودة. وتقدم القصة التصويرة التالية:

$$\gamma\ {}^{1}\beta\ {}^{1}A\ {}^{1}B\ {}^{4}C \uparrow I\ {}^{4}K\ {}^{5} \downarrow$$

وهكذا، فإنه استناداً إلى الخصوصيات البنائية يمكن تمييز طبقةٍ معينةٍ من غيرها

ية وموضوعية مطلقة.

ولمواصلة البحث نجد أنفسنا مجبرين على التمييز بين القصص تبعاً لموضوعاتها. فلكي نقي أنفسنا من أخطاء المنطق يجب أن نلاحظ أن التصنيف الجيد يمكن أن يتم وفقاً لثلاثة مبادىء:

1 ـ الأول وهو المبدأ القائم على الأنواع المختلفة لخاصيةٍ واحدة (كشجرةٍ ذات أوراق وشوك).

2 ـ والثاني ويقوم على وجود خاصيةٍ واحدةٍ أو غيابها (كالفقاريات واللافقاريات).

3 ـ والثالث ويقوم على خواص متنافيةٍ (كمزدوجات الأصابع، والقوارض من بين الثدييات).

ولا يمكن للتحديدات داخل التصنيف الواحد أن تتغير إلا تبعاً للأجناس والأنواع والأصناف، أو تبعاً لسلالم تدّرجٍ أخرى شريطة أن تكون التحديدات ثابتةً موحدة الشكل في كل درجة.

وفي وسعنا ـ ونحن نتفحص تصويراتنا ـ أن نتساءل عما إذا كان يمكن تصنيفها تبعاً لخاصياتٍ متنافية. ويبدو للوهلة الأولى أن الأمر غير ممكنٍ لأنه ما من وظيفةٍ تنفي الأخرى. ولكننا إذا ما نظرنا عن كثبٍ رأينا أن هناك زوجين من الوظائف لا يلتقيان في نفس النسق إلا بشكلٍ نادرٍ إلى الحدّ الذي نستطيع معه اعتبار التنافي قاعدةً، واللقاء شذوذاً (وهذا لا يتعارض ـ كما سنرى فيما بعد ـ مع ماجئنا به من وحدة شكل القصص). وهذان الزوجان هما الصراع ضد المعتدي وانتصار البطل من جهةٍ (H- J)، والمهمة الصعبة وإنجازها من جهةٍ أخرى (M- N). ويظهر الزوج الأول إحدى وأربعين مرةً في مائة قصة. وأما الزوج الثاني فيظهر ثلاثاً وثلاثين مرة. وهما يلتقيان في نفس النسق ثلاث مرات. وسوف نرى فيما بعد أن هناك أنساقاً تغيب فيها هذه الوظائف. وعلى الفور تفرض نفسها أربع فئات: البسط الذي يمر بـ H- J (معركة ـ انتصار)، والبسط الذي يمر بـ M- N (مهمة صعبة ـ إنجاز المهمة)، والبسط الذي يمر بـ H- J و M- N، والبسط الذي لا يمر بـ H- J ولا بـ M- N.

ولكن التصنيف يتعقد أكثر إذا عرفنا أن القصص تتألف من أنساقٍ عديدة. فنحن لم نتطرق حتى الآن إلا إلى القصص التي تتألف من نسقٍ واحد. وسوف نرى فيما بعد أن هناك قصصاً أشد تعقيداً، ولكننا سنعكف الآن على تقسيم القصص البسيطة.

على أنه من غير الممكن متابعة هذا التقسيم إلا تبعاً للخصوصيات البنائية الصرف، وذلك لأن الوظائف المتنافية تقتصر على H- J وM- N. ومن هنا ضرورة اختيار عنصرٍ يتجلى في كافة القصص، والقيام بالتقسيم تبعاً لأصنافه. والوظيفة الوحيدة الواجبة الحضور في كافة القصص هي A (إساءة) أو a (حاجة). ولكن أصناف هذا العنصر تسمح بهذا التصنيف. وهذا ما ينتج عنه أن الفقرة الأولى من كل تقسيمٍ تفريعيٍ ستكون مخصصةً للقصص التي تبدي اختطاف أحد الرجال، وأن الفقرة الثانية ستكون مخصصةً لاختلاس أحد الطلاسم.... إلى أن تنفد كافة أصناف العنصر A. ومن ثم يتم تصنيف القصص التي تبدي العنصر a؛ أي تلك التي تروي قصة البحث عن خطيبة أو طلسم.... الخ. ويمكن الاعتراض على ذلك بالقول إن هذا المبدأ يضع قصتين تبدآن بنفس الطريقة في فئتين مختلفتين، وذلك تبعاً لوجود المهمة الصعبة أو غيابها على سبيل المثال. وهذا ما يتم بالفعل دون أن يمس في شيءٍ من سداد تصنيفنا. إن القصص التي تحتوي على H- J، وتلك التي تحتوي على M- N هي في الحقيقة قصص مختلفة التشكل لأن عناصر هذين الزوجين متنافية. فحضور عنصرٍ منها أو غيابه هو الذي يشكل الخصوصية البنائية الأساسية لقصص هذين الزوجين. وهذا ما نراه في علم الحيوان حيث لا يعدّ الحوت من الأسماك لأنه يتنفس برئتيه، على الرغم من أنه شبيه بها من حيث مظهره. وهكذا ينتمي «السلّور» «L'anguille» إلى فئة الأسماك على الرغم من شبهه بالثعبان. كما أن البطاطا ساقٌ على الرغم من أنها تعتبر عادةً من الجذور.... الخ. فالتصنيف يتّبع الخصائص البنائية والداخلية لاالخصائص الخارجية والمتغيرة.

ولكن سؤالاً يطرح نفسه. إذ ما العمل تجاه القصص ذات الأنساق المتعددة؛ أي القصص التي نجد فيها ـ على سبيل المثال ـ إساءاتٍ عديدةً متبوعةً كلًّا منها بنسقٍ مستقل؟.

لحلّ هذه المشكلة لا توجد إلا طريقة واحدة. فعن كل نصٍ ذي أنساقٍ متعددةٍ يجب القول: إن النسق الأول هو كذا، والنسق الثاني هو كذا... الخ. ولا وجود لحلّ آخر. وعلى الرغم من أن هذا الحل صعب الإستعمال وغير مريح ـ خاصةً إذا أردنا أن نضع جدولاً دقيقاً لهذا التصنيف ـ فإنه يبقى صحيحاً على مستوى ما هو كائن وما يجب أن يكون.

وهكذا نحصل على أربعة أنماطٍ من القصص. ولكنْ؛ ألا يتناقض هذا مع ما أكدناه من وحدة الشكل الكاملة للقصص العجيب؟. أفلا يدل تنافي زوجي العناصر H- J وM- N في نسقٍ واحدٍ على أننا بإزاء نمطين أساسيين في القصص، لا نمطٍ واحد كما كنا نؤكد فيما مضى؟. على أنه لا شيء من ذلك. فإذا ما تفحصنا بعنايةٍ القصص التي تتألف من نسقين تأكد لنا أنه عندما تظهر في أحدهما معركة وفي الآخر مهمة صعبة، فإن المعركة تكون دوماً في النسق الأول، وتكون المهمة الصعبة في النسق الثاني. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه القصص تحتوي على بدايةٍ نمطيةٍ في ما يتعلق بالنسق الثاني؛ أعني وقوع «إيفان» مدفوعاً من طرف إخوته في هاوية.... الخ. فتأليف القصص في نسقين يخضع لعيارٍ ثابت. وتُعدّ القصص ذات النسقين نمطاً أساسياً لكل القصص، وتنقسم بسهولةٍ إلى شطرين. والإخوة هم الذين يُدخلون على القصة بعض التعقيد. فإذا لم يظهر الإخوة منذ البداية في القصة، أو تقلّص دورهم بشكلٍ عام، فإنه يمكن للقصة أن تنتهي بالعودة السعيدة لـ «إيفان»؛ اي تنتهي مع النسق الأول دونما ضرورةٍ لبدء النسق الثاني. فالشطر الأول من القصة يمكن أن يوجد كقصةٍ مستقلة. ومن جهةٍ أخرى، فإن الشطر الثاني يقدم هو الآخر قصة مكتملة. ويكفي إبدال الإخوة بمعتدين آخرين، أو البدء ببساطةٍ بالبحث عن خطيبة لنحصل على قصةٍ يمر بسطها بالمهمات الصعبة. وهكذا يمكن أن يوجد كل نسقٍ بشكلٍ مستقلٍ عن الآخر. ولكن اجتماع النسقين يعطي قصةً واحدةً مكتمله تماماً. ومن الممكن جداً أن يكون قد وجد ـ على المستوى التاريخي ـ نمطان من القصص، وأن يكون لكل نمطٍ تاريخه، وأن يكون قد التقى ـ في حقبةٍ بعيدةٍ ـ تقليدان والتحما ليعطيا كياناً عضوياً. ولكننا عندما نتحدث عن القصص العجيب الروسي، فإننا مضطرون إلى القول إن الأمر يتعلق بقصةٍ واحدةٍ تعود إليها كافة قصص هذه الفئة.

D ـ علاقة الأشكال الخاصة بالبنية العامة:

لنتفحص ما تمثله الأنواع المختلفة لقصصنا.

1 ـ فلو أعددنا لائحة بكافة التصويرات التي تشتمل على معركةٍ وانتصارٍ، كما تشتمل على كافة الحالات التي تقتصر على قتل المعتدي دون معركةٍ، فإننا نحصل على التصويرة التالية[1] (والتي لا تحتوي على وظائف الجزء التمهيدي التي ستحدث عنها فيما بعد):

ABC ↑DEFGHIJK↓P'- Rs OLQEXUTW°

فإذا وضعنا كافة التصويرات التي تحتوي على المهمات الصعبة؛ الواحدة تلو الأخرى، حصلنا على النتيجة التالية:

ABC↑DEFGOLMJNK↓p'- Rs QEX TUW°

2 ـ إن المقاربة بين التصويرتين اللتين حصلنا عليهما تعطي مايلي:

ABC↑DEFG HJIK↓P'- Rs OLQExUTW°

ABC↑DEFGOLMJNK↓p'- Rs QEXUTW°

ويظهر لنا أن المعركة والانتصار من جهةٍ، والمهمات الصعبة وإنجازها من جهةٍ أخرى، تتوافق كل منها مع الأخرى ـ من جهة موقعها ـ في سلسلة الوظائف الأخرى. ووحدها التي تغيّر موقعها ـ من بين هذه الوظائف ـ هي وصول البطل متنكراً، وادعاءات البطل المزيف. وهما وظيفتان تاليتان للمعركة (فالأمير يدعي أنه طباخ، والسقاء يدّعي أنه المنتصر) تسبقان المهمات الصعبة (إذ إن «إيفان» لدى عودته إلى دياره يستقر عند أحد الحرفيين ويزعم إخوته أنهم هم الذين حققوا المأثرة). ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن الأنساق التي تظهر فيها المهمات الصعبة، إما أن تكون الثانية في الغالب الأعم، وإما أن تكون مكررةً أو وحيدة. ومن النادر جداً أن تكون الأولى. وفي الحالة التي تكون فيها القصة من نسقين، فإن تلك التي تحتوي منهما على المعركة تكون سابقةً التي تحتوي على المهمات الصعبة. وهذا ما ينتج عنه أن النسق الذي يحتوي على H- J هو نمطياً نسق أول.

---

(1) انظر لائحة الاختزالات من ص (149) إلى ص (156).

وأن الذي يحتوي على M- N هو نمطياً نسق ثانٍ أو مكرر. ويمكن لكل منهما أيضاً أن يتواجد بشكلٍ منفصلٍ عن الآخر. غير أن التقاءهما يحترم دوماً الترتيب المذكور. ومن الناحية النظرية، فإن اجتماعهما ـ وفق الترتيب المعكوس ـ أمر ممكن بالطبع. ولكنه في هذه الحالة سيكون دوماً تجميعاً آلياً لقصتين.

3 ـ إن القصص التي تجمع بين ذينك الزوجين من الوظائف تعطي التصويرة التالية[1] :

ABC↑FH - JK↓LM- NQEX UW°

وفي هذه الحالة أيضاً، فإننا نرى أن الوظيفتين H- J (معركة ـ انتصار) تأتيان سابقتين للوظيفتين M- N (مهمة ـ إنجاز المهمة). وما بين هذين الزوجين هناك L (ادعاءات البطل المزيف). والحالات الثلاث المدروسة غير كافيةٍ للحكم على ما إذا كان التأليف المذكور يسمح بالمطاردة. فهذه الأخيرة غائبة عن النصوص الثلاثة.

ومن الجلي أننا بإزاء تجميعٍ آلي لنسقين؛ أعني أننا بإزاء انتهاكٍ للعيار قام به قصاصون ذوو خبرةٍ ضعيفة. وهذه نتيجة نوعٍ من انحطاط المعمارية الكلاسيكية للقصة.

4 ـ إذا وضعنا ـ بعضها تحت بعض ـ كافة التصويرات الأخرى التي لا تحتوي على معركةٍ بأي شكلٍ من أشكالها، ولا تحتوي على مهمةٍ صعبةٍ، فإننا نحصل على مايلي :

ABC↑DEFGK↓p'- Rs QEX TUW°

وبالمقارنة بين هذه التصويرات السابقة يتبين لنا أن هذه التصويرة ـ هي الأخرى ـ لا تكشف عن أية بنيةٍ خاصة. وأما التصويرة التناوبية التالية :

HJIK↓P'- Rs OL
ABC↑DEFG ________________ QEX TUW°
LMJNK↓P'- Rs

(1) وهي ثلاث حالات في جُسماننا ولن نعود إليها في التصويرة النهائية لأسبابٍ تقنية (123- 136 IV- 171 III).

فهي التي تخضع لها كافة قصص جُسماننا. فالأنساق التي تحتوي على H- J تسير وفقاً للتفريع الأعلى، وتلك التي تحتوي على M- N تسير وفقاً للتفريع الأسفل. وأما الأنساق التي تحتوي على الزوجين، فإنها تسير في البدء وفقاً للتفريع الأعلى، ثم تسير ـ ودون أن تصل إلى النهاية ـ وفقاً للتفريع الأسفل. وأما الأنساق التي لا تحتوي على H-J ولا على M-N فإنها تتجنب في بسطها كل العناصر التي تميز الأنساق بعضها من بعض.

ويستدعي موقع الوظيفة L (ادعاءات البطل المزيف) بعض التحفظات. ففي البسط الذي يمر بوظيفتي المعركة والانتصار (التصويرة العليا) نتبين أن هذا الموقع يتحدد بين وصول البطل متنكراً O، والتعرف على البطل الحقيقي Q. وفي البسط الذي يحتوي على المهمة الصعبة وإنجازها (M-N)ـ والذي يمثله السطر السفلي ـ يأتي موقعها قبل اقتراح المهمات الصعبة، أي (قبل M) وفي الواقع فإن مواقع هذه الوظيفة واحدة. إنها وظيفة تُغلق السطر العلوي، وتُفتح في السطر السفلي. وإذا ألغينا العناصر التي تتكرر، وثبّتنا العناصر المتنافية بعضها تحت بعض، فإننا نحصل على التصويرة النهائية التالية:

$$ABC\uparrow DEFG \left\{\begin{matrix} H & & J \\ & I & \\ M & & N \end{matrix}\right\} K\downarrow P^{r}\text{-}\,Rs\,O\,L\,Q\,Ex\,T\,U\,W^{o}$$

وتحت هذه التصويرة يمكن أن تنطوي كافة قصص جُسماننا. فما هي النتائج التي تسمح باستخراجها هذه التصويرة؟. إنها ـ وقبل كل شيءٍ تؤكد أطروحتنا العامة عن الوحدة الشكلية المطلقة لبنية القصص العجيب. ولا تحطم الحالات الشاذة ولا التغيرات التفصيلية المعزولة ثبات هذه القاعدة.

ويبدو أن هذه النتيجة العامة الأولى لا تتفق أبداً مع أفكارنا عن غنى وتنوع القصص العجيب. وكما أشرنا سابقاً، فقد فرضت هذه النتيجة نفسها بشكلٍ غير متوقعٍ أبداً، وحتى مؤلف هذا العمل ما كان ليتوقعها. فهذه الظاهرة عجيبة وغريبة إلى الحد الذي نود معه التوقف عندها قليلاً قبل المرور إلى نتائج أكثر شكلانيةً وخصوصية. وبالطبع فإن تأويل هذه الظاهرة لا يقع على عاتقنا، وإنما تنحصر مهمتنا في تسجيل الواقعة. ولكننا نود على الرغم من ذلك أن نطرح على أنفسنا

التساؤل التالي: إذا كانت كافة القصص العجيبة موحدة الشكل إلى هذا الحدّ، أفلا يعني ذلك أنها تصدر جميعاً عن مصدرٍ واحد؟. ليس من حق علماء الشكل الإجابة عن هذا السؤال. فهم ـ في هذه النقطة ـ ينقلون نتائجهم إلى المؤرخين إلا إذا أرادوا أن يتحولوا هم أنفسهم إلى مؤرخين. على أننا يمكن أن نقدم هذه الإجابة على شكل فرضيةٍ، فالأمر يبدو في الحقيقة كذلك. ولكنه لا يمكن لقضية الأصول أن تُطرح بشكلٍ جغرافيٍ ضيق. فالحديث عن «مصدرٍ واحدٍ» لا يعني ـ كما يرى البعض ـ أن كافة القصص تعود في أصلها بالضرورة إلى الهند على سبيل المثال، وأنها ـ انطلاقاً من هناك ـ انتشرت في العالم أجمع مكتسبةً خلال أسفارها أشكالاً مختلفة. فالمصدر الوحيد يمكن أن يكون نفسياً بالدرجة التي يمكن أن يكون فيها ذا مظهرٍ تاريخيٍ اجتماعي. وإنما يتوجب علينا ـ مرةً أخرى ـ المحافظة على الحذر الشديد. فإذا كانت حدود القدرات التخيلية للإنسان هي التي تفسر حدود القصة، فإن ذلك يعني أنه لن يكون لنا من القصص إلا تلك التي تنتمي إلى الفئة المدروسة، في حين أننا نملك آلافاً من القصص الأخرى التي لا تشبه البتة القصص العجيب. وأخيراً فإنه يمكن للمصدر الوحيد أن يكون موجوداً في الواقع، ولكن الدراسة المورفولوجية للقصة تكشف أنها لا تعكس من هذا الواقع إلا أقله. فبين الواقع والقصة توجد بعض نقاط العبور: إن الحقيقة تنعكس في القصص بشكلٍ غير مباشر. وإحدى نقاط العبور هذه تمثلها المعتقدات التي نمت في مرحلةٍ معينةٍ من التطور الثقافي. ومن الممكن جداً أن يكون بين الأشكال القديمة للثقافة والدين من جهةٍ، والدين والقصص من جهةٍ أخرى رابط خاضع لقوانين. فلدى موت ثقافةٍ ما، أو دينٍ ما، يتحول محتواهما إلى قصة. وكما أشرنا سابقاً، فإن آثار التصورات الدينية القديمة التي تحتفظ بها القصص واضحة إلى الحد الذي نستطيع معه أن نعزلها قبل القيام بأية دراسةٍ تاريخية. ولكنه لما كان من الأسهل شرح فرضيةٍ كهذه تاريخياً، فإننا ـ بدلاً من تقديم مثالٍ ـ سنقوم بعقد موازاةٍ بين القصص والمعتقدات. فالقصص تقدم الذين ينقلون «إيڤان» جواً على ثلاثة أشكال: الحصان الطائر، والطيور، والزورق الطائر، وهذه الأشكال تمثل بالفعل ناقلي أرواح الموتى: فالحصان يسيطر عند شعوب الرعي والزرع. وأما النسر فيسيطر عند شعوب الصيد. وأما الزورق فيسيطر عند الشعوب التي تعيش على شطآن البحار. وهكذا يمكننا القول إن السفر كواحدٍ من أهم الأسس البنيانية هو

انعكاس لبعض التصورات حول سفر الأرواح في العالم الآخر. ومن المؤكد أنه يمكن لهذه الأفكار وغيرها أن تكون قد ظهرت في العالم أجمع بشكلٍ مستقل إحداها عن الأخرى، وأن يكون تهجين الثقافات، وانقراض بعض المعتقدات قد أكمل المهمة. وهكذا تمّ إبدال الحصان الطائر بالسجادة الطائرة لأنها أكثر طرافة. ولكننا ندفع بالأمور هنا إلى أبعد مما ينبغي. فلنترك القرار للمؤرخ في هذه الأمور. غير أنه ـ في ما يخص البحوث الدائرة حول القصة، فإنه لم يتم حتى اليوم عقد أية موازاةٍ بين القصة والمعتقدات الدينية. كما أنه لم يتم أي تعميقٍ لهذه البحوث استناداً إلى دراسةٍ للأخلاق أو الاقتصاد.

هذه هي النتيجة الأساسية والأعم لعملنا. صحيح أنها ليست أكثر من فرضيةٍ، ولكنها إذا صحت، فإنها لا بدّ من أن تنتج عنها فيما بعد سلسلة من النتائج الإضافية. ولربما يبدأ عندها السرّ المغلق الذي ما زال يلفّ القصة بالانكشاف التدريجي.

ولكنْ، لنعدْ إلى تصويرتنا. فإن ما أوردناه بشأن ثباتها المطلق يدخصه ـ على ما يبدو ـ تعاقب الوظائف الذي لا يتفق دوماً معها. فالمعاينة اليقظة للتصويرات تكشف عن بعض الحالات الشاذة. ويمكن الالتفات ـ على وجه الخصوص ـ إلى أن العناصر DEF (الوضع موضع الاختبار، وردّ فعل البطل، والمكافأة) غالباً ما تأتي سابقةً A (إساءة بدئية). فهل في هذا اختراق للقاعدة؟. لا، بالتأكيد. فالأمر هنا لا يتعلق بتعاقبٍ جديدٍ للوظائف، وإنما بتعاقبٍ معكوس. فالقصة ـ على سبيل المثال ـ تقدم في العادة الإساءة أولاً، ثم الحصول على المساعد الذي يقوم بإصلاح هذه الإساءة. ولكن التعاقب المعكوس يقدم الحصول على المساعد أولاً، ثم الإساءة التي يترتب عليه إصلاحها (العناصر DEF قبل العنصر A). وإليك مثالاً آخر. فنحن نجد ـ عموماً ـ الإساءة أولاً، فالرحيلَ عن البيت (ABC↑)

إن التعاقب المعكوس يُظهر أولاً الرحيل عن البيت بلا هدفٍ محددٍ في العادة («ليرى الناس ويريهم نفسه» . . . الخ)، ويسمع البطل بالإساءة في حين يكون هو على الطريق.

ويمكن لبعض الوظائف أن تغير موقعها. ففي القصتين 159 -93 لاتدور المعركة ضد المعتدي إلا بعد المطاردة. كما يمكن للتعرف على البطل الحقيقي،

واكتشاف البطل المزيف، والزواج، والعقاب، أن تغير مواقعها أيضاً. ويمكن لتداول الأداة السحرية أن يكون أحياناً سابقاً رحيل البطل عن دياره. والأمر هنا يتعلق بهراوةٍ أو حبلٍ أو عصا يعطيها الأب. وهذا الشكل من أشكال التداول نصادفه في حالة الاختلاس ذي الطابع الزراعي على وجه الخصوص (A^3). ولكننا نصادفه أيضاً في حالاتٍ أخرى، وهو لا يحدد في شيءٍ إمكانية لقاء مانحٍ من النمط المألوف أو عدمها. والوظيفة الأقل ثباتاً ـ من منظور موقعها ـ هي وظيفة التجلي (T). وأفضل موقعٍ لها يأتي ـ منطقياً ـ سابقاً عقاب البطل المزيف، أو لاحقاً له، وذلك قبل الزواج مباشرةً. وهو الموقع الذي نجد فيه هذه الوظيفة في معظم الأحيان. ولكن هذه الحالات الشاذة لا تغير أبداً من استنتاجنا عن النموذج الواحد والقرابة المورفولوجية للقصص العجيب. فهذه الحالات ليست أكثر من تغيراتٍ دون أن تكون أنظمة تأليف جديدةً أو محاور جديدة. إن هناك حالات خرقٍ حقيقي. وقد تكون الاستثناءات على جانب من الأهمية في بعض القصص المعزولة (كالقصتين 248 -164)، ولكن المعاينة الأكثر تيقظاً تكشف أن هذه القصص هزلية. وهذا النوع من النقل المصحوب بتحول القصيدة إلى مسرحيةٍ هزليةٍ «farce» يمكن اعتباره نتيجةً لانحطاطٍ ما.

وتتقدم القصص عن التصويرة القاعدية شكلاً ناقصاً. ففي كل قصةٍ نفتقر إل هذه الوظيفة أو تلك دون أن يغير غياب أية وظيفةٍ شيئاً من بنية القصة. فبقية الوظائف تحتفظ بمواقعها، وغالباً ما نستطيع ـ بالاستناد إلى بعض العناصر الأولية ـ أن نبيّن أن هذا الغياب يعود إلى النسيان.

وبدورها، فإن وظائف القسم التمهيدي ـ في مجملها ـ تخضع لهذه النتائج. فإذا سجلنا كل ما يشتمل عليه جُسماننا من الحالات، الواحدة تحت الأخرى، حصلنا تقريباً على ترتيبٍ مماثلٍ لذاك الذي اتبعناه سابقاً حين قمنا بتعداد الوظائف. ولكنّ ما يعقد دراسة هذا القسم أن وظائفه السبع المكونة له لا تلتقي أبداً مجتمعةً في قصةٍ واحدةٍ، وأن غيابها لا يمكن تفسيره أبداً بالنسيان. فبين هذه الوظائف تنافر يعود إلى طبيعتها ذاتها. ولعلنا نلاحظ أنه يمكن الحصول على الفعل نفسه بطرقٍ عديدةٍ مختلفة. ومثال ذلك أنه لكي يتمكن المعتدي من القيام بإساءاته، يتوجب على القاص أن يضع البطل أو الضحية في حالةٍ من حالات العجز. وفي

أغلب الأحيان، فإن الأمر ينطوي على فصله عن أبويه أو عن أناسٍ أكبر منه سناً يستطيعون أن يذودوا عنه. وهكذا يتجاوز البطل الحظر المفروض (فيخرج من داره على الرغم من أنه قد حُرِّم عليه ذلك)، أو يخرج للنزهة دون أن يكون قد حرّم عليه ذلك، أو ينقاد لخدعة المعتدي الذي يدعوه إلى التنزه على شاطىء البحر، أو يستدرجه إلى الغابة... الخ. وينتج عن ذلك أنه إذا مالجأت القصة ـ لكي تسمح بوقوع الإساءة ـ إلى الزوج γ-δ (حظر ـ تجاوز). أو الزوج θ-η (خداع ـ تواطؤ لا إرادي)، فإنه غالباً ما يتكشف لاحقاً أن الزوج الآخر عديم النفع. وبالطريقة نفسها، فإن تزويد المعتدي بمعلوماتٍ يمكن أن يختلط أحياناً مع تجاوز البطل للحظر. فإذا كان القسم التمهيدي يحتوي على عدة أزواجٍ، فإن في ذلك ما يجيز لنا التفكير في أننا أمام دلالةٍ مورفولوجيةٍ مزدوجة. (فالبطل بتجاوزه الحظر يسلم نفسه للمعتدي.... الخ). ولدراسة هذه القضية بشكلٍ أكثر تفصيلاً ينبغي إخضاع عددٍ كبيرٍ من القصص لتحليلٍ إضافي.

وهناك سؤال مهم جداً يمكن طرحه لدى معاينه التصويرات: فهل ترتبط أنواع وظيفةٍ ما ـ بشكلٍ لا انحراف فيه ـ بما يتوافق معها من أنواع في الوظيفة الأخرى؟. وهاك الجواب الذي تسمح التصويرات بتقديمه:

1 ـ فبعض العناصر يبرز دوماً ـ ودون أي استثناءٍ ـ أنواعاً متوافقةً ومرتبطةً بعضها مع بعض. وهذه العناصر بعض أزواجٍ يرتبط كل شطرٍ منها بعلاقةٍ مع الشطر الآخر. هكذا ترتبط الوظيفة H^1 (معركة في الحقول) دوماً مع الوظيفة J^1(انتصار في الحقول). وأما الارتباط مع J^3 (الربح في لعبة الورق) على سبيل المثال، فإنه غير ممكنٍ على الإطلاق، وغير ذي معنى. وكل أنواع الأزواج التالية ترتبط مع بعضها بثبات: حظر وتجاوز للحظر ـ استخبار وإخبار ـ خديعة (مقلب) من طرف المعتدي وردّ فعل البطل على هذا «المقلب» ـ معركة وانتصار ـ علامة يوسم بها البطل وتَعرفٌ على البطل.

وفي ما عدا هذه الأزواج التي ترتبط كافة أنواعها على الدوام بشكلٍ زوجي، فإن هناك أزواجاً ترتبط بعض أصنافها بالطريقة نفسها. وهكذا يوجد في ما يتعلق بالإساءة البدئية رباط ثابت بين القتل والبعث؛ السحر وإبطاله، وبعض الأنواع الأخرى. وعلى غرار ذلك، فإننا نلاحظ في ما يتعلق بأنواع المطاردة والنجدة أثناء

المطاردة رباطاً ثابتاً بين المطاردة ـ بما يتخللها من تحولٍ سريعٍ إلى حيواناتٍ مختلفةٍ ـ والنجاة من المطاردة بالطريقة نفسها. وبهذه الطريقة يترسخ حضور العناصر التي ترتبط أنواعها زوجاً زوجاً بشكلٍ ثابتٍ تبعاً لضرورةٍ منطقيةٍ وجماليةٍ أيضاً في بعض الأحيان.

2 ـ وهناك من الأزواج ما يمكن أن نصفه بعددٍ من أنواع النصف المقابل، لاكلّها. هكذا يمكن أن يرتبط الاختطاف باختطافٍ مضادٍ مباشرٍ (K^1)، أو استعادةٍ بفضل مساعدٍ أو عدة مساعدين (K^1K^2)، أو استعادةٍ على شكل عودةٍ مباشرةٍ ذات طابعٍ سحري (Ks)... الخ. وعلى هذا النحو يمكن أن ترتبط المطاردة بالنجدة التي يقدمها الطيران، أو الهرب الذي يرمي البطل خلاله مشطاً، أو تحول البطل المطارَد إلى كنيسةٍ أو بئرٍ، أو اختفاء البطل الذي يختبىء... الخ.

وتجدر الإشارة إلى أنه يمكن للوظيفة داخل زوجٍ ما أن تأخذ عدة حلولٍ، ولكن كلاً من هذه الحلول لا يرتبط إلا بالشكل الذي كان سبباً له. ومثال ذلك أن رمي المشط يرتبط دوماً بالمطاردة المباشرة، ولكنّ هذه لا ترتبط دوماً به. فهناك إذاً عناصر يمكن إبدالها إما بشكلٍ أحاديٍ، وإما بشكلٍ ثنائي. ولن نتوقف عند هذا الفارق، وإنما نضرب ـ ببساطةٍ ـ مثل الإمكانية الكبرى في إبدال العنصرين D- F اللذين تفحصناهما سابقاً (انظر الفصل الثالث صـ 50 ...54).

كما تجدر الإشارة إلى أن القصة أحياناً تخترق معايير التبعية مهما كانت هذه المعايير واضحةً بذاتها. فالإساءة وإصلاحها (A- K) تفصل بينهما قصة طويلة. وقد يضيّع القاص خيط المقصوص فيمكننا أن نلاحظ أحياناً أن العنصرَ K لا يتفق تماماً مع العنصر A أو العنصر a في البدء، فتبدو القصة وكأنها تعزف لحناً ناشزاً. ومثال ذلك أن «إيفان» يمضي للبحث عن حصانٍ فيعود بإحدى الأميرات. وتشكل هذه الظاهرة موضع دراسةٍ ثميناً جداً في ما يخص التحولات. فلقد غيّر القاص عقدة الحبكة أو الحلّ. ويمكننا استنتاج بعض أساليب التحويل والتبديل من المقاربات التي نقوم بها في هذه المناسبة. ونجد أنفسنا بإزاء ظاهرةٍ مماثلةٍ لتغيير النغمة في الموسيقى، وذلك حين لا يستدعي النصف الأول من القصة الجواب المألوف، أو حين يُستبدل بهذا الأخير جواب مغاير تماماً وغير مألوف في معايير القصة. ففي القصة ذات الرقم 260 لا يلي سحر الصبي الصغير أيّ إبطالٍ لمفعول

السحر، ويبقى الطفل جَدْياً طيلة حياته. وفي هذا المجال، فإن القصة التي بعنوان «القيثارة العجيبة» (244) ذات أهيمةٍ بالغة. فالقتل هنا لا يتم إصلاحه ببعث الميت، وإنما يحل محل البعث اكتشاف القتل. ويمثل شكل هذا الاكتشاف إدغاماً مع الوظيفة B7. إنه نشيدٌ نائحٌ تنتهي به القصة التي اقتصرت على ذكر عقوبة الأخت القاتلة. وتجدر الإشارة إلى أن عملية الطرد لا تتفق مع الشكل النوعي من أشكال إصلاحها. فالعودة البسيطة تحلّ محلّ هذا الشكل النوعي. وليس الطرد في الغالب إلا إساءةً مزيفةً تدفع نحو الرحيل . فالبطل لا يعود، ولكنه يتزوج. . . . الخ.

3 ـ فأما بقية العناصر كافةً، وأما الأزواج فإنهاتلتقي بأقصى ما يكون من الحرية دون أي مساس بالمنطق والجمال. فمن السهولة بمكانٍ أن نقتنع بأن اختطاف رجلٍ ما لا يؤدي بالضرورة ـ في قصةٍ ما ـ إلى السفر في الجو، أو الإشارة إلى الطريق التي ينبغي سلوكها، باستثناء طريق اقتفاء آثار الدم. وبالطريقة نفسها، فإنه ليس من الضروري أن تأخذ مطاردة البطل بعد اختلاس طلسم شكل محاولة قتل، لا شكل سباقٍ في الأجواء. فما يسيطر هنا إذاً هو مبدأ الحرية المطلقة، والإبدال المتبادل. وفي هذا الصدد، فإن هذه العناصر تكون مضادةً تماماً لتلك العناصر المرتبطة ـ بشكلٍ دائمٍ ومطلقٍ ـ بعضها مع بعضٍ من أمثال H- J (معركة ـ انتصار). ونحن هنا لا نتحدثُ إلا عن المبدأ. فهذه الحرية لا تُستعمل في الواقع إلا قليلاً، كما أن عدد التآليف الموجودة فعلاً ليس بالعدد الكبير. فما من قصةٍ يرتبط فيها السحر بالنداء علماً بأنه ليس هناك ما يحول دون ذلك سواء من الناحية المنطقية أو الجمالية. وفي الحق إن من الأهمية بمكانٍ تأكيد مبدأ الحرية هذا إلى جانب مبدأ اللاحرية. فتحولات القصص، تغيرات الموضوعات، تمر فعلاً بإبدال نوعٍ من عنصرٍ ما بنوعٍ آخر من العنصر ذاته.

ويمكن التحقق من هذه النتائج، ونتائج أخرى غيرها، بشكلٍ تجريبي. ففي وسع كلامنا أن يخلق بشكلٍ مصطنعٍ عدداً غير محدودٍ من الموضوعات الجديدة التي تعكس كلها التصويرة الأساسية من غير أن تتشابه بعضها مع بعض. ولكي نصنع القصة صناعة، فإن في وسعنا أن نأخذ أي عنصرٍ من A، ثم إحدى إمكانيات B، و↑C، وأي عنصرٍ من D بشكلٍ مطلقٍ، فـ E، وإحدى إمكانيات F، وأي

عنصرٍ من G. . . . الخ. وبذاسيكون في إمكاننا إغفال العناصر التي نريد إغفالها (في ما عدا A أو a) أو تثليثها، أو استعمالها من جديدٍ على شكل أنواعٍ مختلفة. فإذا قمنا ـ فيما بعد بتوزيع الوظائف على الشخصيات الخارجة من مخزن القصة أو الشخصيات الخارجة من خيالنا الخاص، فإن التصويرات تحيا وتصبح قصصاً[1] .

ومن الجلي أنه لا يجوز إغفال الدوافع والعناصر الأخرى المساعدة. كما أن تطبيق هذه النتائج على الفن الشعبي يتطلب قدراً كبيراً من اليقظة. وأما نفسية القاص، ونفسية فنه كجزءٍ من نفسية الفن عموماً، فإنها تقتضي دراسةً مستقلة. ولعلنا نفترض أن المراحل الأساسية والمثيرة في تصويرتنا البسيطة جداً في الواقع، إنما تلعب ـ إلى حد ما ـ دور المحور من وجهة النظر النفسية. ومن هنا، فإن القصص الجديدة ليست أبداً إلا تآليف أو تحويراتٍ للقصص القديمة. وكأن في ذلك ما يعني أن الشعب إذ ينكبُّ على إنتاج القصص، فهو لا يمارس الإبداع الفني. ولكن هذا ينقصه قدر من الصواب. ففي وسعنا ـ وبالدقة القصوى ـ أن نحدد المجالات التي ينعدم فيها إبداع القاص الشعبي تماماً، وتلك التي يظهر فيها فعله الإبداعي بحريةٍ متفاوتة. فالقاص مقيد، غير حرٍ، غير خالقٍ في المجالات التالية:

1 ـ مجال ترتيب الوظائف حيث تمتد سلسلتها وفقاً للتصويرة المقدمة سابقاً. وتطرح هذه الظاهرة قضيةً بالغة التعقيد. وليس في مقدورنا حتى الآن تقديم أي تفسيرٍ لها. وكل ما نملكه هو تسجيل الظاهرة. وإنما يترتب على الأنتروبولوجيا والعلوم المتاخمة لها ـ وهي الوحيدة القادرة على تسليط شيءٍ من الضوء عليها ـ أن تنكبَّ على دراستها.

2 ـ والقاص لا يملك الحرية في تغيير العناصر التي تربط بين أنواعها تبعية مطلقة أو نسبية.

---

(1) عدْ إلى («شكلوفسكي» ـ O teorii Prozy-P. 24) في قوله: (إن القصص تتفتت دون توقفٍ، وتتآلف من جديدٍ وفقاً لقوانين غير معروفة حتى الآن تحكم تشكل الموضوعات).
وهذه القوانين أصبحت معروفة الآن.

3 ـ وفي بعض الحالات، فإن القاص لا يملك حرية اختيار بعض الشخصيات بالنظر إلى صفاتها فيما إذا كان في حاجةٍ إلى وظيفةٍ محددة. وينبغي القول ـ مع ذلك ـ إن انعدام الحرية هذا نسبي جداً. فإذا كان القاص في حاجةٍ إلى الوظيفة G¹ (سفر عن طريق الجو) فإن الماء الحيّ لا يمكنه أن يظهر في القصة بصفته هِبةً سحريةً، في حين يمكن أن يظهر الحصان والسجادة والخاتم (الذي يخرج منه الأزاعر) والصندوقة وأشياء أخرى.

4 ـ وهناك نوع من التبعية بين الحالة البدئية والوظائف التي تتلوها. ومثال ذلك أنه إذا كانت هناك رغبة أو ضرورة في استعمال الوظيفة A2 (اختطاف المساعد) فإنه ينبغي أن يكون هذا المساعد مما تشتمل عليه الحالة البدئية.

ومن جهةٍ أخرى، فإن القاص حرّ يستخدم عبقريته الخلاقة في الميادين التالية:

1 ـ اختيار الوظائف التي يستغني عنها، أو ـ على العكس من ذلك ـ تلك التي يستعملها.

2 ـ اختيار الوسيلة أو النوع الذي ينضوي تحته تحقيق الوظيفة. وهذا هو بالضبط الطريق الذي يسلكه ـ كما رأينا فيما مضى ـ خلق متغيراتٍ جديدةٍ أو موضوعاتٍ جديدةٍ وقصصٍ جديدة.

3 ـ إن القاص حر تماماً في اختيار أسماء شخصياته وصفاتها. ومن الناحية النظرية الصرف، فإن الحرية هنا تكون أكبر ما تكون. فالشجرة يمكن أن تدلّ على الطريق، والكركي يمكن أن يلد حصاناً، والمقص يمكن أن يقوم بمهمة الرصد.. الخ. وهذه الحرية هي السمة النوعية للقصة وحدها. غير أنه يتوجب علينا القول إن الشعب ـ في هذا الميدان أيضاً ـ لا يستعمل هذه الحرية بشكلٍ كبير. فكما أن الوظائف تتكرر، إن الشخصيات تتكرر أيضاً. وكما بيّنا سابقاً فإنّ نوعاً من العيار قد تَكَوَّنَ في هذا المجال (فالتنين معتدٍ نمطي، و«بابا ياغا» مانحة نمطية، و«إيڤان» باحث نمطي.... الخ). والعيار يتحول غير أنه قلما تكون هذه التحولات نتيجة خلقٍ فني فردي. ويمكن أن نثبت أن خالق القصة لا يبدع إلا نادراً، وأنه يغرف مادةً جديدةً من مصدرٍ آخر، أو من واقعه المعاصر، ويطبقها على

القصة[1].

4ـ والقاص حرّ في اختيار الوسائل التي تقدمها اللغة، ولا يملك المورفولوجي الذي يحلل بنية القصة أن يتفرغ لدراسة هذا المجال الفني جداً. فأسلوب القصة ظاهرة ينبغي أن تكون موضوعاً لدراسةٍ خاصة.

E ـ قضية التأليف والموضوع، والموضوعات والمتغيرات:

وحتى هنا، فإننا لم نتفحص القصة إلا من منظور بنيتها. ولقد رأينا أن القصة كانت ـ فيما مضى ـ تُدرس على الدوام من منظور موضوعاتها. ولن يكون في المستطاع تجنّب هذه القضية. ولكنه لما لم يكن هناك من تحديدٍ وحيدٍ ومعترفٍ به على نحوٍ شموليٍ لكلمة «موضوع» «Sujet» فإن لنا الحرية المطلقة في تحديده كما نريد.

إنه يمكن لمضمون القصة بأكمله أن يصاغ في جملٍ قصيرةٍ شبيهةٍ بهذه: يمضي الأبوان إلى الغابة.... يحظران على الأولاد الخروج... يختطف التنين الفتاة.... الخ. فكل أنواع المسنَد تعكس بنية القصة. وكل أنواع المسند إليه، والمفعولات، وأجزاء القول الأخرى تحدد الموضوع. وبمعنى آخر؛ فإنه يمكن أن يكون التأليف نفسه قاعدةً لموضوعاتٍ مختلفة. فقيام التنين باختطاف أميرةٍ، وقيام الشيطان باختطاف ابنة فلاحٍ أو قسيسٍ كلاهما واحدٌ من منظور البنية، غير أنه يمكن اعتبار هذه الحالات موضوعاتٍ مختلفة. ونحن نقرُّ بإمكانية وجود تحديداتٍ أخرى لمفهوم الموضوع. ولكن ما قدمناه يلائم القصص العجيب.

والآن، كيف يمكن التمييز بين الموضوع والمتغير؟.

---

(1) ويمكن هنا أن نضع القاعدة التالية: فكل ما يدخل القصة قادماً من مصدرٍ آخر إنما يخضع لمعاييرها وقوانينها. فالشيطان ما إن يدخل القصة حتى يعامَل إما كمعتدٍ أو مساعدٍ أو مانح. ودراسة هذه القاعدة على غاية الأهمية عندما يتعلق الأمر بعناصر مرتبطةٍ بالأخلاق والوقائع الأخرى العاديّة. فعند بعض الشعوب ـ على سبيل ـ المثال ـ يكون قبول فردٍ جديد في العشيرة مصحوباً بوسمه بعلامةٍ داميةٍ على جبينه وخدّيه وكتفيه. ونتعرف بسهولة هنا على العلامة التي يوسم بها البطل قبل زواجه. وقد انقرض عندنا وسم الكتفين بالعلامة لأن الكتفين تغطيهما الثياب. فأما العلامة الدامية غالباً ـ والتي تسم الجبين والخدّ ـ فلا تستعمل إلا لغايةٍ جمالية.

لو أن لدينا ـ على سبيل المثال ـ قصةً تتميز بالتصويرة التالية:

$A^1B^1CD^1E^1F^1$..... etc

وقصةً أخرى تتميز بالتصويرة التالية:

$A^1B^2CD^1E^1F^1$.... etc

فإنه يمكن التساؤل عما إذا كان تغير العنصر (B) ـ مع بقاء العناصر الأخرى على حالها ـ يعطي موضوعاً جديداً، أو أنه متغير لسابقه وحسب. من الجلي أنه متغير. وماذا لو تغير عنصران أو ثلاثة أو أربعة، أو أُهمل أو أضيف عنصر أو اثنان أو ثلاثة أو أربعة؟. إن القضية هنا لم تعد كيفيةً، ولكنها أصبحت كمية. فأياً كان التحديد الذي نعطيه لمفهوم الموضوع، إنه من المستحيل تماماً أن نميز بين موضوعٍ ومتغير. وليس هناك إلا طريقتان لرؤية الأشياء؛ فإما أن يعطي كل تحولٍ موضوعاً جديداً، وإما ألا يكون لكافة القصص إلا موضوع واحد بمتغيراتٍ عديدة. وحقيقة الأمر أن هاتين الصياغتين تعبران عن الشيء نفسه. فالقصص العجيبة ينبغي اعتبارها في مجموعها سلسلةً من المتغيرات. ولو استطعنا أن نقدم هنا جدول التحولات لاقتنعنا بأنه يمكن ـ من وجهة النظر المورفولوجية ـ استخراج كافة عناصر القصة من حكايةٍ تقص اختطاف التنين للأميرة؛ أعني من الشكل الذي نميل إلى اعتباره شكلاً أساسياً. وهذا الرأي جريء جداً، وخاصة أننا نقدم في هذا البحث جدول التحولات(1). ولإنجاز مثل هذا الجدول فإنه يجب أن يتوفر بين أيدينا جُسمان ضخم جداً، وأن تكون القصص مرتبةً على النحو الذي يكون فيه الانتقال التدريجي من موضوعٍ إلى آخر ظاهراً للعيان بما فيه الكفاية. ومن مكانٍ إلى آخر في هذا الجدول ستكون هناك بعض القفزات وبعض الفجوات. فالشعب لم ينتج كافة الأشكال الممكنة رياضياً، ولكنّ هذا لا يتعارض مع فرضيتنا. وعلينا ألا نغفل أن تجميع القصص لم يبدأ إلا منذ مائة عام، وأن هذا التجميع قد تمّ في الفترة التي كانت فيها القصص قد بدأت بالتفكك. وفي أيامنا هذه، فإنه لم يعد هناك من وجودٍ لأشكالٍ جديدةٍ، غير أنه مما لا شك فيه أن بعض الفترات كانت حافلةً بالإنتاج والخلق. و «آرن» يذهب إلى أن العصر الوسيط كان على هذه

---

(1) عدْ إلى صـ (143 ...204) هنا.

الشاكلة. فإذا ما عرفنا أن القرون التي كانت تعيش فيها القصة بحيوية قد أفلتت من قبضة العالم إلى الأبد، فإن الغياب الراهن لهذا الشكل أو ذاك لا يمكن أن يتعارض مع نظريتنا العامة. وكما أننا نفترض وجود بعض النجوم التي لا نراها مستندين في ذلك إلى قوانين عامةٍ في علم الفلك؛ فإنه يمكننا افتراض وجود بعض القصص التي لم يتم جمعها.

ويفضي كل ذلك إلى نتيجةٍ منهجيةٍ بالغة الأهمية. فإذا صحت ملاحظاتنا عن القرابة المورفولوجية الحميمة بين القصص، فإنه ينتج عن ذلك أنه ما من موضوعٍ داخل أي جنسٍ من أجناس القصة يمكن أن يُدرس بشكلٍ معزولٍ لا من الناحية المورفولوجية ولا من الناحية التكوينية. فالموضوع يتحول إلى موضوعٍ آخر بتغير أحد عناصره. وبالطبع فإن مهمة دراسة قصةٍ ما ـ بكافة متغيراتها وكل اتساعها ـ مهمة جذابة إلى حدٍ بعيد. فأما في ما يخص القصص العجيب الفولكلوري فإنه من الخطأ طرح القضية بهذا الشكل. فإذا وجدنا في تلك القصة ـ على سبيل المثال ـ حصاناً سحرياً أو حيواناتٍ معترفةً بالجميل، أو امرأةً حكيمةً. . . . الخ مما لا تنطبق هذه الدراسة عليه إلا عندما يكون داخل توليفٍ معينٍ، فإنه يمكن ألا يكون أي عنصرٍ من عناصر هذا التوليف قد دُرس بشكلٍ شامل. وهكذا، فإن نتائج هذه الدراسة لن تكون دقيقةً ولا ثابتةً لأن أي عنصرٍ من عناصر القصة يمكن أن يوجد في مكانٍ آخر، مستعملاً بشكلٍ آخر، وأن يكون له تاريخه الخاص. فينبغي دراسة كافة العناصر أولاً في ذاتها، وبشكلٍ مستقلٍ عن استعمالاتها في هذه القصة أو تلك. وفي هذه المرحلة التي لا تزال فيها القصة الشعبية شديدة الغموض في نظرنا، فإننا في حاجةٍ إلى شروحٍ حول كل عنصرٍ بشكلٍ مستقلٍ عن جُسمان القصص في مجمله. فالولادة العجيبة، وأنواع الحظر، والمكافأة بمنح الأداة السحرية، والهرب والمطاردة. . . . الخ، كل هذه العناصر جديرة بأن تُخصّ بدراساتٍ مستقلة. ومن الجلي أن دراسةً من هذا النوع لا يمكن أن تتوقف عند حدود القصة. فمعظم العناصر التي تؤلفها تعود إلى هذه الواقعة أو تلك من الوقائع العاديّة المرتبطة بالأخلاق أو الثقافة أو الدين. . . . الخ؛ أي إلى واقعٍ يجب العثور عليه من جديدٍ للقيام بالمقارنات الضرورية. فبعد دراسة العناصر منفردةً يمكن التفرغ لدراسةٍ تكوينيةٍ للمحور الذي تألفت بموجبه كل القصص العجيبة. وبعد ذلك ينبغي دراسة معايير وأشكال التغير في الشكل. ومن ثمّ، ومن ثم وحسب، سيكون في وسعنا أن نتصدى لمسألة معرفة الكيفية التي تألف بها كل موضوعٍ، وما الذي يمثله.

الخاتمة

وينتهي كتابنا، ولا يبقى علينا إلا أن نقدم له الخاتمة. ومن غير المفيد تلخيص الأطروحات التي عرضناها، فهي موجودة في مستهل الكتاب، وكامنة فيه على امتداده. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يمكننا القول إن آراءنا ـ وإن بدت جديدةً ـ فقد أحسها «ڤيزيلوڤسكي» بحدسه. فلنترك له كلمة الختام: «أيمكننا أن نطرح في هذا المجال سؤالاً يتعلق بالتصويرات النمطية؛ التصويرات التي تناقلتها الأجيال على أنها صيغ جاهزة قادرة على أن تحيا بمزاجٍ جديدٍ، وأن تلد تشكيلاتٍ جديدة؟. إن الأدب السردي المعاصر بتعقيد موضوعاته، وإعادة إنتاجه التصويري للواقع، يبدو وكأنه يستبعد حتى إمكانية طرح هذا السؤال. ولكنّ الأدب السردي عندما يجد نفسه ـ في نظر الأجيال القادمة ـ في أفقٍ بعيدٍ بعد العصور القديمة ـ بالنسبة إلينا ـ والممتدة منذ ما قبل التاريخ وحتى العصر الوسيط..... وعندما يكون الزمن؛ هذا المبسّط الكبير، قد فعل فعله التركيبي، ومرّ على تعقيد هذه الظواهر، وقلّصها إلى حجم النقطة التي تنغرز في الأعماق، فإن خطوط هذه الظواهر ستذوب مع تلك التي نكتشفها الآن ونحن نلتفت وراءنا لنرى ذلك الخلق الأدبي البعيد. وعندها يستقر التبسيط والتكرار على امتداد المسار[1].

---

(1) «A.N.Veselovski»- «Poetika sjuzhetov»- P.2

ملحق I

بعض المعطيات التي تسمح بوضع القصص في جداول:

بما أننا لم نستطع أن نتفحص إلا وظائف الشخصيات، وأننا اضطررنا إلى إهمال كل العناصر الأخرى، فإننا نقدم هنا لائحةً بكافة عناصر القصة العجيبة. وهذه اللائحة لا تستنفد المحتوى الكامل لكل قصةٍ، ولكن معظم القصص تجد نفسها كاملةً فيها. ولو تصورنا كلاً من هذه الجداول موضوعاً على صفحةٍ من الورق، فإن العناوين تكون أفقيةً في حين تكون المعطيات التي تليها عمودية. هذا وتتبّع وظائف الشخصيات الترتيب المحدد سابقاً في الفصل الثالث (انظر الصفحة «42» وما يليها). ويسمح ترتيب العناصر التي قمنا بعزلها التغيرات التي لا تعدّل ـ مع ذلك ـ من الجدول العام. كما تفتح دراسة كل من العناصر التي قمنا بعزلها، أو بعض مجموعات العناصر، آفاقاً واسعةً لدراسةٍ معمقةٍ للقصة في مجملها مهيئةً بذلك إلى للدراسة التاريخية لقضية تكوينها وتطورها.

جدول «I»:

الحالة البدئية:

1 ـ تحديد المكان والزمان («في مملكةٍ ما»).

2 ـ تركيب العائلة:

a ـ الاصطلاح الاسمي والحالة.

b ـ فئة الشخصيات (كالطالب والباحث. . . الخ).

3 ـ العقم.

4-5 . الدعاء من أجل ولادة طفلٍ ذكر.

4 ـ شكل الدعاء.

5 ـ دافع الدعاء.

6 ـ بواعث الحمل:

a ـ حمل قصدي (كأكل سمكةٍ.... الخ).

b ـ حمل عرضي (كابتلاع حبة بازيلاء.... الخ).

c ـ حمل مفروض (كأن يختطف الدبّ فتاةً... الخ)

7 ـ أشكال الولادة العجيبة:

a ـ من سمكةٍ أو ماء.

b ـ من موقد.

c ـ من حيوان.

d ـ بشكلٍ آخر.

8 ـ نبوءات وتكهنات.

9 ـ رخاء يسبق الإساءة.

a ـ خارق للطبيعة.

b ـ عائلي.

c ـ زراعي.

d ـ تحت أشكالٍ أخرى.

10 -15. البطل المقبل:

10 ـ الاصطلاح الاسمي والجنس.

11 ـ نمو سريع.

12 ـ رباط مع الموقد أو الرماد.

13 ـ صفات معنوية.

14 ـ «عفرتة».

15ـ صفات أخرى.

16 -20. البطل المزيف المقبل (ونوعه الأول هو الأخ أو الأخت من الأب. انظر الصفحات من (111) إلى (115) هنا.

16 ـ الاصطلاح الاسمي والجنس.

17 ـ درجة القرابة مع البطل.

18 ـ الصفات السلبية.

19 ـ الصفات المعنوية بالمقارنة مع صفات البطل (فكلاهما ذكي).

20 ـ صفات أخرى.

21 -23. نقاش الإخوة على حقوق الابن البكر:

21 ـ شكل النقاش.

22 ـ عناصر مساعدة إبان حالات التثليث.

23 ـ نتيجة النقاش.

جدول «II»ـ

القسم التمهيدي:

24 -26. الحظر:

24ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

25 ـ مضمون الحظر وشكله.

26 ـ دافعه.

27 -29. الابتعاد:

27 ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

28 ـ شكل الابتعاد.

29 ـ دافعه.

30-32 تجاوز الحظر:

30 ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

31 ـ شكل التجاوز.

32 ـ دافعه.

33-35. الظهور الأول للمعتدي على خشبة المسرح.

33 ـ الاصطلاح الاسمي.

34 ـ طريقة الدخول إلى الحدث (اقتراب جانبي).

35 ـ الخصائص الخارجية للظهور على المسرح (كأن يصل طائراً، أو يخترق السقف).

36-39. استجواب أو بحث عن معلومات:

36 ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

a ـ استجواب، المعتدي يبحث عن معلومات تتعلق بالبطل.

b ـ العكس.

c ـ أشكال أخرى.

37 ـ (المعلومات) المطلوبة:

38 ـ الدوافع.

39 ـ عناصر مساعدة في عملية التثليث.

40-42. الإخبار:

40 ـ الشخصية التي تقدم الأخبار.

41 ـ شكل الرد على سؤال المعتدي (أو فعل غير حذر):

a ـ شكل الرد على بطل.

b ـ أشكال أخرى للرد.

c ـ تسريب أخبارٍ عن طريق أفعالٍ غير حذرة.

42 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث:

43 ـ خداع المعتدي:

a ـ بالإقناع.

b ـ باللجوء إلى الوسائل السحرية.

c ـ أشكال أخرى للخداع.

44 ـ إساءة مسبقة مرتبطة بالعقد الخادع.

a ـ المصيبة الناجزة.

b ـ المصيبة التي يتسبب بها المعتدي.

45 ـ ردّ فعل البطل:

a ـ على محاولات الإقناع.

b ـ على استعمال الأدوات السحرية.

c ـ على أعمال المعتدي الأخرى.

جدول «III»

عقدة الحبكة:

46 -51. الإساءة:

46 ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

47 ـ شكل الإساءة (أو تعيين الحاجة).

48 ـ موضوع فعل المعتدي (أو موضوع الحاجة).

49 ـ مالك الشيء المخطوف، أو والد الشخص المخطوف (أو الشخصية التي تعرّفت على الحاجة).

50 ـ دافع الإساءة، أو هدفها، أو شكل التعرف على الحاجة.

51 ـ شكل اختفاء المعتدي (مثال 46 التنين 47: يختطف 48: ابنة ـ 49: الملك ـ 50: ليتزوجها عنوةً ـ 51: يطير. وفي حالة الحاجة: 46 -47: لا نملك ـ ينقصنا نحتاج إلى ـ 48: غزالٍ ذي قرونٍ ذهبية ـ 49: الملك ـ 50: الذي يريد أن يتخلص من البطل.

52 -57. مرحلة الانتقال:

52 ـ الطالب أو الشخصية الوسيطة.

53 ـ شكل الوساطة.

54 ـ من تتوجه إليه.

55 ـ بأي هدف.

56 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث

57 ـ كيف يعلم الوسيط بوجود البطل.

58 -60. ظهور الباحث أو البطل:

58 ـ الاصطلاح الاسمي.

59 ـ شكل ظهوره.

60 ـ الخصوصيات الخارجية لظهوره.

61 ـ الشكل الذي تأخذه موافقة البطل.

62 ـ الشكل الذي يأخذه إرسال البطل.

63 -66. مظاهر تصاحب الإرسال.

63 ـ وعيد.

64 ـ وعود.

65 ـ زاد الطريق.

66 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث

67 ـ رحيل البطل.

68 -69. هدف البطل.

68 ـ الهدف كفعل (كالعثور على، أو إطلاق سراحٍ، أو مساعدة).

69 ـ الهدف كموضوع (أميرة، أو حصان سحري.... الخ).

جدول «IV».

المانحون:

70 ـ المسار من دار البطل إلى المانح.

71 -77. المانح.

71 ـ صيغة إدراجه في القصة، واصطلاحه الاسمي.

72 ـ السكنى.

73 ـ المظهر.

74 ـ خصوصيات ظهوره على المسرح.

75 ـ صفات أخرى.

76 ـ حوار مع البطل.

77 ـ وجبة تقدم للبطل.

78 ـ إعداد الأداة السحرية وتداولها.

a ـ المهمات.

b ـ الطلبات.

c ـ القتال.

d ـ أشكال أخرى. أنواع التثليث.

79 ـ ردّ فعل البطل:

b ـ سلبي.

80 ـ 81. الهبة.

80 ـ ما يوهب.

81 ـ وتحت أي شكل.

جدول «V».

وذلك بدءاً من ظهور المساعد وحتى نهاية النسق الأول:

82 -89. المساعد (أو الأداة السحرية):

82 ـ الاصطلاح الاسمي.

83 ـ شكل النداء.

84 ـ صيغة الإدراج في الحدث.

85 ـ خصوصيات الظهور على المسرح.

86 ـ المظهر.

87 ـ مكان سكنه الأول.

88 ـ تهذيب المساعد (أو ترويضه).

89 ـ حكمة المساعد.

90 ـ النقل إلى المكان المحدد.

91 ـ شكل الوصول.

92 ـ مكملات المكان الذي يوجد فيه موضوع البحث:

a ـ سكن الأميرة.

b ـ سكن المعتدي.

c ـ وصف المملكة العاشرة ثلاثاً.

93 -97. الظهور الثاني للمعتدي على المسرح.

93- صيغة الإدراج في الحدث (كأن يتم اكتشافه.... الخ).

94 ـ مظهر المعتدي.

95 ـ أتباع المعتدي.

96 ـ خصوصيات ظهوره على المسرح.

97 ـ حوار المعتدي مع البطل.

98 -101. الظهور الثاني (وهو الأول عند الحاجة) للأميرة (موضوع البحث) على المسرح:

98 ـ صيغة الإدراج في الحدث.

99 ـ المظهر.

100 ـ خصوصيات الظهور على المسرح (كأن تكون جالسةً على شاطىء البحر.... الخ).

101 ـ الحوار.

102 -105. المعركة ضد المعتدي:

102 ـ مكان المعركة.

103 ـ ما قبل المعركة (تيار هوائي بواسطة النفخ..... الخ).

104 ـ شكل المعركة أو المشاجرة.

105 ـ ما بعد المعركة (إحراق الجثة).

106 -107. الوسم بعلامة:

106 ـ الشخصية.

107 ـ الوسيلة.

108 -109. الانتصار على المعتدي:

108 ـ دور البطل.

109 ـ دور المساعد. حالات التثليث.

110 -113. البطل المزيف (وهو النوع الثاني من الأبطال المزيفين: سقّاء قائد جيش. انظر الصفحات من(29)إلى (33) هنا.

110 ـ الاصطلاح الاسمي.

111 ـ شكل ظهوره على المسرح.

112 ـ تصرّفه أثناء المعركة.

113 ـ حوار مع الأميرة، أو مخادعات.... الخ.

114 -119. إصلاح الإساءة أو سدّ الحاجة:

114 ـ حظر المساعد.

115 ـ تجاوز الحظر.

116 ـ دور البطل.

117 ـ دور المساعد.

118 ـ صيغة الإصلاح.

119 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث.

120 ـ العودة.

121 -124. المطاردة:

121 ـ شكل الخبر الذي يحصل عليه المعتدي في ما يتعلق بهرب البطل.

122 ـ شكل المطاردة.

123 ـ خبر يتلقاه البطل بشأن المطاردة.

124 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث.

125 -127. نجدة أثناء المطاردة:

125 ـ الشخصية المنقذة.

126 ـ شكل النجدة.

127 ـ موت المعتدي.

جدول «VI».

بداية النسق الثاني:

وبدءاً من الإساءة الجديدة (A¹ أو A². . . . الخ)، وحتى العودة هناك تكرار لما سبق وبالعناوين نفسها.

جدول «VII».

تتمة النسق الثاني:

128 ـ الوصول متنكراً:

a ـ إلى البيت ليعمل خادماً فيه.

b ـ إلى البيت دون أنْ يعمل خادماً فيه.

c ـ إلى ملكٍ آخر.

d ـ وطرق أخرى للتخفي. . . . الخ.

129 -131. ادعاءات كاذبة للبطل المزيف:

129 ـ الشخصية التي تشغل الوظيفة.

130 ـ شكل الادعاءات.

131 ـ تجهيزات الزواج.

132 -136. المهمة الصعبة:

132 ـ الشخصية التي تُكلَّف بإنجازها.

133 ـ دافع المهمة عند من يُكلَّفون بإنجازها (كالمرض. . . . الخ).

134 ـ الدافع الحقيقي للمهمة (الرغبة في التمييز بين البطل المزيف والبطل الحقيقي. . . . الخ).

135 ـ محتوى المهمة.

136 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث.

137 -140. إنجاز المهمة:

137 ـ حوار مع المساعد.

138 ـ دور المساعد.

139 ـ شكل إنجاز المهمة.

140 ـ عناصر مساعدة في حالات التثليث.

141 -143. التعرّف:

141 ـ كيفية إحضار البطل الحقيقي (كإعداد وليمةٍ أو عرضٍ للمتسولين).

142 ـ شكل ظهور البطل على المسرح (عند الزواج مثلاً. . . . الخ).

143 ـ شكل التعرف.

144 -146. كشف القناع عن البطل المزيف:

144 ـ الشخصية التي تكشف القناع عن البطل المزيف.

145 ـ كيفية كشف القناع عنه.

146 ـ بواعث الاكتشاف.

147 -148. التجلي:

147 ـ الشخصية.

148 ـ كيفية حصول التجلي.

149 -150. العقاب:

149 ـ الشخصية.

150 ـ نمط العقاب.

151 ـ الزواج والارتقاء إلى سدّة العرش.

ملحق II

أمثلة أخرى للتحليل:

1 - تحليل قصةٍ بسيطةٍ بنسقٍ واحدٍ يمر بسطه بحَرِكَيّ المعركة والنصر (H- I):

القصة ذات الرقم 131:

الملك وبناته الثلاث (حالة بدئية ـ α) تذهب البنات إلى النزهة (ابتعاد الأطفال - β^3)، ويتأخرن في الحديقة (عنصر أولي لتجاوز الحظر ـδ^1) يختطفهن تنين (إساءة A^1). يطلب الملك النجدة (نداء - B^1). ثلاثة أبطال يمضون للبحث عنهن (c ↑). ثلاث معارك ضد التنين، فانتصار (H^1 - J^1). إطلاق سراح الفتيات (إصلاح الإساءة - K^4). عودة (↓) مكافأة(ω3).

$$\alpha\ \beta^3\ \delta^1 A^1 B^1 C\uparrow H^1 - J^1 K^4 \downarrow \omega 3$$

2 - تحليل قصة بسيطة بنسق واحد يمر بسطه بحوارك المهام الصعبة وإنجازها(N - M).

القصة ذات الرقم 247:

تاجر وزوجته وابنهما (حالة بدئية - α). أحد البلابل يتنبأ بأن الابن سيذل والديه (نبوءة = دافع لمحاولة القضاء على الابن. وهذه ليست من وظائف المقصوص. عدْ إلى الجدول 8,I). يضع الوالدان الطفل النائم في قاربٍ يلقيانه في اليمّ (إساءة من خلال الإلقاء في اليمّ A^{10}). يعثر عليه بحّارة ويصطحبونه معهم (تنقل في المكان على شكل سفر G^2↑). يصلون إلى «خفالينسك» «Khvalynsk» أي (تاسع مملكةٍ ثلاثاً). يقترح الملك مهمةً هي حزر ما تنعق به الغربان قرب القصر الملكي وطردها (مهمة -M). الصبي الصغير ينجز المهمة (مهمة ناجزة - N). يتزوج ابنة الملك (زواج W^o). يعود إلى دياره (↓) وفي الطريق يتعرف على أبويه في المكان الذي توقف فيه لقضاء ليلته (التعرف - Q):

$\alpha\ A^{10} \uparrow G^{2} M\text{-}\ N\ W^{\circ} \downarrow Q$

ملاحظة:

ينجز الصبي الصغير المهمة لأنه يعرف بالفطرة لغة العصافير. فالعنصر F^{1} - تداولُ الأداةالسحرية ـ مغفلهنا مما يعني غياب المساعد أيضاً، ولكن صفاته (كالحكمة) تنتقل إلى البطل. وتحتفظ القصة بعنصرٍ أوليٍ من عناصر المساعد. فالبلبل الذي تنبأ بإذلال الأبوين يطير مع الصبي الصغير، ويحط على كتفه، ولكنه لا يشارك في الحدث. ويبرهن الطفل على حكمته خلال سفره عندما يتوقع حدوث عاصفةٍ، واقتراب عصابةٍ من القراصنة، مما ينقذ الملاحين. والحكمة هنا مبالغ فيها على غرار ما يحدث في الملحمة.

3 ـ تحليل قصةٍ بسيطةٍ بنسقٍ واحدٍ لا تحتوي على حركَي المعركة والانتصار (H- J)، ولا على ترسيمتي المهمة الصعبة وإنجازها (M- N).

القصة ذات الرقم 244:

قس وزوجته وابنتهما «إيفانوشكا» (حالة بدئية ـα). تذهب «إليونوشكا» إلى الغابة بحثاً عن «الفريز» (ابتعاد ـβ). تأمرها أمها باصطحاب أخيها الصغير (شكل معكوس من أشكال الحظر على هيئة الأمر γ^{2}). يقطف «إيفكانوشكا» كميةً من «الفريز» أكبر من تلك التي تقطفها أخته (دافع الإساءة اللاحقة، وهو ما يمثل عقدة الحبكة). «دعني أر ما إذا كان في شعرك شيء ما» (يحاول المعتدي أن يخدع البطل ـη). ينام «إيفانوشكا» (ردّ فعل البطل ـ θ^{3}). تقتل «إليونوشكا» أخاها (إساءة تعقد الحبكة، قتل A^{14}). تنمو على القبر قصبة (ظهور أداةٍ سحريةٍ طالعةٍ من الأرض F^{VI}).يقوم أحد الرعاة بقطع القصبة وصناعة قيثارة منها (عنصر ربط ـ§). يعزف الراعي على قيثارته التي تغني وتشي بالقاتلة (الاكتشاف EX). تتكرر الأغنية خمس مرات في حالاتٍ مختلفة. إنها في الواقع نشيد نائح (B^{7}) أُدغم في اكتشاف الإساءة. يطرد الوالدان ابنتهما (عقاب ـ U).

$\alpha\ \gamma^{2}\beta^{3}\eta^{3}\text{-}\ \theta^{3}A^{14}F^{VI}EX\ U$

4 ـ تحليل قصةٍ بنسقين وإساءةٍ واحدةٍ تعقد الحبكة، ويمر بسطهما بمعركةٍ مع المعتدي وانتصار البطل (H- J).

القصة ذات الرقم 133:

ـ رجل وزوجته وابنهما وابنتهما) حالة بدئية ـ α). يذهب الإخوة للعمل في الحقول (رحيل أفراد العائلة الأكبر سنا ـ β^1). يطلبون من أختهم أن تحمل لهم غداءهم (طلب = شكل معكوس من أشكال الحظر γ^2). وعلى طول المسار يرمون بالنجارة على الأرض (وبهذه الطريقة يقدّمون للتنين معلوماتٍ عن البطل ـ ζ^1). يقوم التنين بنقل النجارة من مكانها (خديعة المعتدي التي تهدف إلى تضليل الضحية ـ η^3). تمضي الفتاة بغذائها إلى الحقول (تلبية الطلب ـ δ^2). تسلك الطريق الخاطىء (ردّ فعل البطل على أفعال المعتدي الخادعة ـ θ^3). يقوم التنين باختطافها (إساءة: اختطاف ـ A^1) . يأخذ الأخوة علماً بالأمر (B^4)، ويمضون بحثا عن أختهم (ردّ فعل البطل ـ $c\uparrow$). (يقول) الرعاة: «كلوا الثور الأكثر سمنةً» (وضع البطل موضع الاختبار من طرف المانح ـ D^1). يعجز الإخوة عن أكل الثور (ردّ فعل سلبي من البطل المزيف ـ E^1 nég). ويحدث الشيء نفسه، إذ يعرض أحد الرعاة عليهم أن يأكلوا خروفاً، كما يعرض راعٍ آخر خنزيراً برياً. ردّ فعلٍ سلبي. (يقول) التنين: «كلوا اثني عشر ثوراً» (وضع من جديدٍ موضع الاختبار، تقوم به شخصية أخرى ـ D^1). ومرةً أخرى يعجز الإخوة عن ذلك (E^1 nég)، فيُرمى بهم تحت حجر (عقاب يحل محل المكافأة ـ F cont).

II ـ ولادة «پوكاتيڤوروشيك» (تدحرجي ياحبة البازلاء الصغيرة). وتقص عليه أمه قصة المصيبة التي حلّتْ (الإعلام بالمصيبة ـ B^4). يمضي البطل للبحث (ردُّ فعل البطل$C\uparrow$). يضعه الرعاة والتنانين أمام نفس الاختبارات (وضع البطل موضع الاختبار ـ D^1، ردّ فعله ـ E^1، ويبقى الاختبار دون نتائج في ما يخص سير الحدث). معركة مع التنين، فانتصار (H^1- J^1). إطلاق سراح الأخت والإخوة (إصلاح الإساءة K^4). عودة (↓).

$$\alpha\ \beta^1\gamma^2\zeta^1\eta^3\delta^2\theta^3A^1I\left\{\begin{matrix} B^4\ C\uparrow D^1\ E^1\ \text{nég}\ F\ \text{contr} \\ D^1\ E^1\ \text{nég}\ F\ \text{contr}\end{matrix}\right\}\ H^1\text{-}\ J^1K^4\downarrow$$

$$II\ B^4\ C\uparrow D^1\ E^1\uparrow$$

5 ـ تحليل قصةٍ بنسقين يمر بسط الأول منهما بوظيفتي المعركة والنصر (H-J)، والثاني بالمهمة الصعبة وإنجازها (M.N).

القصة ذات الرقم 139:

ـ ملك بلا أولاد. ولادة عجيبة لثلاثة أولادٍ ولدتهم الملكة والبقرة والكلبة(α). يترك الأولاد البيت (↑). وينتصر «سوتشينكو» في النقاش حول حق البكورة (الحركَان 21 -23 ليستا وظيفتين في الحبكة). يلتقون بالرجل الأبيض في فرجة الغابة. يصارعه أخوان منهما دون تحقيق أي انتصار (المعركة ضد مانح معادٍ ـ D^9، وردّ فعلٍ سلبي من البطل المزيف E^9 nég). يصارعه «سوتشينكو» بدوره ويفوز (D^9 E^9). يضع المانح نفسه تحت تصرف البطل (F^9). ينتهون إلى بيتٍ يقيم فيه رجل عجوز. يصارعه الإخوة الثلاثة كلّ بدوره (D^9). ينتصر العجوز مرتين (ردّ فعل سلبي للبطل E^9 nég). يتغلب عليه أصغر الإخوة (E^9) ثم يهرب، ويقتفي «سوتشينكو» آثار الدم، فيكتشف مدخل المملكة الأخرى (آثار دم تدل على الطريق G^6). ينزل إليها «سوتشينكو» على حبل (استعمال أدوات اتصالٍ ثابتة G^5)ـ $G^6S = F$ «ثم تَذَكَّر الأميرات اللواتي حملهن ثلاثة تنانين إلى المملكة الأخرى. سوف أمضي لإعادتها (الاختطاف ـ A^1_2 كان قد وقع قبل بدء النسق ولكنه لا يرد ذكره إلا في منتصفه. ويُعدّ تذكره على حين غرةٍ موازياً للإعلام بالخبر B^4). رحيل، بدء البحث (C↑)، ثلاث معارك، انتصار (H^1J^1). يُطلق سراح الفتيات (إطلاق سراح ـ K^4). وكدليلٍ على الخطوبة تعطي الصغرى البطل خاتماً. يوسم البطل بإهدائه خاتماً ـ I^2). خطوبة (C). عودة (↓).

II ـ يختطف الإخوة ورجل فرجة الغابة الفتيات، ويلقون بـ «سوتشينكو» في هاوية ($^0A^1$). معركة مع رجلٍ عجوزٍ يلتقونه في الطريق. يحصل منه «سوتشينكو» على ماء القوة بالإضافة إلى حصان (معركة مع مانحٍ معادٍ ـ D^9، انتصار E^9، تداول الأداة السحرية، إنها تؤكل أو تشرب F^17). يعيده الحصان إلى دياره عن طريق

الأجواء (طيران في الجو - G^1). وصول متنكر، يعمل «سوتشينكو» عند أحد الصاغة (O). يتقدم الأبطال المزيفون ليطلبوا أيدي الأميرات (L). تطالب الأميرات بأن تُصنع لهن خواتيم من الذهب (مهمة صعبة قبل الزواج -M). البطل في دور الصائغ يصنع خاتماً (مهمة منفذة - N). تتذكر الأميرة خطيبها، ولكنها لا تكتشف أنه هو الذي صنع الخاتم (التعرف لا يحصل Q nég). يمر البطل من أذني الحصان ويتحول إلى شابٍ جميل (التجلي T). معاقبة الأبطال المزيفين (U). تتعرف الأميرة على خطيبها (التعرف - Q). زواج مثلث (W°).

I-	$\alpha \uparrow D^7 E^9$ nég	F contr	
	$D^7 E^9$ nég	F contr	
	$D^7 E^9$	F^9	
	$D^7 E^9$ nég		
	$D^9 E^9$	$F - G^6_3 A^1_2 B^4 C$	$H^1 - J^1$
			$H^1 - J^1$
			$H^1 - J^1 K4 I^2 C^1$
II	$-^{\circ} A^1 D^7 E^7 F^1_9 G^1 O L M = N$ Q nég T U Q W°		

6 ـ مثال عن تحليل قصةٍ بأربعة أنساق:

القصة ذات الرقم 123:

I ـ ملك وابنه (α). يوجه الملك أمراً بالقبض على أحد آلهة الغابة. يتوسل إله الغابة إلى الأمير من أجل أن يطلق سبيله (طلب السجين الذي ألقي عليه القبض ـ D^4°). يلبي الأمير الطلب (ردّ فعل البطل E^4). يعِدِ إله الغابة بمساعدته (f^9). يطرد الملك ابنه (طرد ـ A^9) ويخصه بوصيف (ظهور المعتدي أو صانع الإساءة على المسرح). يقوم بخداع الأمير على الطريق (خديعة، وردّ فعل البطل η^3-θ)، ويسلبه ثيابه، ويدّعي أنه ابن ملكٍ مصحوب بخادم (خيانة ـ A^{12}). يصل الأمير على هيئة طباخٍ، وبرفقته وصيفه إلى عند ملكٍ آخر (وصول متنكر ـ O). وسوف نهمل حلقةً غير ذات شأن، ولا علاقة لها بلحمة الرواية.

II ـ يظهر إله الغابة وتقدم بناته للأمير هدايا سحرية: غطاء مائدة ومرآة وشبابة (تداول الأدوات السحرية F^9). (تعجب) الأميرة بالأمير (والأمر هنا لا يتعلق بوظيفةٍ،

وإنما بالتمهيد للتعرف المقبل. يطالب أحد الوحوش بالزواج من الأميرة بصيغة التهديد (التهديد بالزواج القسري ـ A^{16}). يطلق الملك نداء (B^{1}). يمضي الأمير والوصيف لنجدة الأميرة (C↑). يظهر إله الغابة، ويقدم للأمير شراباً يمنح القوة، وحصاناً وسيفاً (منح أدواتٍ سحرية F^{1}_{7}). يتغلب على التنين (معركة وانتصار M^{1}- N^{1}). يطلق سراح الأميرة (إصلاح الإساءة ـ K^{4}). عودة (↓). تقبّل الأميرة الأمير على الملأ (عناصر أولية من الوسم على شكل قبلة ـ I). يدعي الوصيف أنه هو الذي تغَلَّبَ على الوحش، ويطالب بيد الأميرة (ادعاءات البطل المزيف ـ L).

III ـ تتظاهر الأميرة بالمرض وتطلب الدواء (حاجة ـ a^{6}، وإرسال البطل B^{2}). إنها إحدى حالات الدلالة المزدوجة للوظيفه الواحدة. ونستطيع أيضاً أن نعدّ هذا عرضاً لمهمةٍ صعبة). ويمضي الأمير ووصيفه على ظهر مركب(C↑).

ـ يقوم الوصيف بإغراق الأمير (A^{14}). ويكون في حوزة هذا الأخير مرآة تعطي إشارة الخطر (خبر الإساءة ـ B^{4}). تمضي الأميرة لنجدته (C↑). يمنحها إله الغابة شبكةً (تداول الأداة السحرية f^{1}). تقوم بإخراج الأمير من الماء (إصلاح الإساءة ـ بعث ـ K^{9}) تعود إلى ديارها(↓). تروي كل ما حدث (كشف القناع عن البطل المزيف ـ E_{x}). يتم اكتشاف الأمير الحقيقي (تعرّف ـ Q). يطلق الرصاص على الوصيف (عقاب ـ U). زواج (W^{o}). وبانتهاء هذا النسق الأخير ينتهي النسق السابق (III).

I- α^{o} D^{4} E^{4} f^{9} A^{9} $(\eta^{3}\theta^{3})$ A^{12} O

II- F^{1} A^{16} B^{1} C $F^{1}7$ ↑ H^{1}- J^{1} K^{4} ↓ IL

III- α^{6} B^{2} C↑ ⎫

⎬ f^{1} K^{9} ↓ Ex Q U W^{o}

IV- A^{14} B^{4} C↑ ⎭

7 ـ **تحليل لقصةٍ معقدةٍ من خمسة أنساقٍ متشابكة:**

القصة ذات الرقم 198:

I ـ **ملك وملكة وابنهما** (α). **يعهد الأبوان بابنهما إلى الوصيف** «كاتوما» (المساعد السحري المقبل بوضع تحت تصرف **البطل** F^{1}). **يفارقان** الحياة (ابتعاد

الأبوين على شكل موت ـ β^2). يرغب الابن في الزواج (الحاجة إلى خطيبة ـ a^1). يعرض «كاتوما» على «إيڤان» صورة فتياتٍ جميلات (ربط§). كتابة في أسفل إحدى الصور: «مَنْ يلقي عليها أحجيةً فسوف تتزوجه» (مهمة صعبة M). يمضي البطل ووصيفه (C↑). وفي الطريق يخترع «كاتوما» أحجيةً (إنجاز المهمة ـ N). تفرض الأميرة مهمتين أخريين يقوم بهما «كاتوما» بدلاً من «إيڤان» (المهمة وإنجازها ـ M- N). زواج (W^o).

II ـ تضغط الأميرة بعد الزواج على يد «إيڤان» فتستشفّ ضعفه، وتكتشف مساعدة «كاتوما» له (عنصر ربط§). يرحلان إلى مملكة «إيڤان» (ابتعاد β^2). توقع الأميرة «إيڤان» في شراكها (η^3)، فينقاد لما تسلطه عليه من سحر (البطل يستلم للخديعة ـ θ). تأمر الأميرة بقطع رجلي «كاتوما» ويديه(تشويه ـ A^6) وإلقائه في الغابة.

III‌ـ اختطاف مساعد «إيڤان» عنوةً (الافتراق عن المساعد "A"). فأما هو فيُجبر على رعي البقر.

IV تتابع القصة «كاتوما» الذي يكون البطل في هذا الجزء من المقصوص). يلتقي «كاتوما» المقطوع الرجلين برجلٍ كفيفٍ فينضمان إلى بعضهما (لقاء بمساعدٍ يعرض خدماته ـ F^{9}). يستقران في الغابة، ويحتاجان إلى مدبرة منزلٍ فيفكران باختطاف ابنة أحد التجار (الحاجة إلى خطيبة ـ α^1). وينطلقان (C↑). يحمل الكفيف رفيقه المقطوع الرجلين (تنقُّل في المكان على شكل حمل ـ G^2). يختطفان ابنة أحد التجار (الحصول على خطيبة عنوةً ـ K^1). يعودان إلى ديارهما (↓). تتم مطاردتهما وينجوان بفضل فرارهما (مطاردة ونجدة Pr^1- Rs^1). ويعيش الجميع كما الإخوة والأخوات (الزواج لا ينعقد W^o nég).

V ـ تأتي ساحرة في الليل لترضع نهدي الفتاة (امتصاص دماء "A"). يتنبهان للأمر (وهذا ما يوازي الإعلان عن الإساءة B). يقرران إنقاذها (فعل معاكس ـ C). معركة ضد الساحرة (صراع مباشر ضد «بابا ياغا» المانحة المقبلة E^9- D^9). تخليص الفتاة (إصلاح الإساءة كنتيجةٍ مباشرةٍ للأفعال السابقة K^4).

II ـ (الحل) تدلّ الساحرة البطلين على بئر فيها ماء حي شاف (الإشارة إلى

الأداة السحرية F^2). يشفيهما الماء فيستعيد «كاتوما» يديه ورجليه في حين يستعيد الكفيف عينيه (إصلاح الضرر الواقع بفضل استعمال الأداة السحرية ـ إصلاح مباشر للإساءة بفضل استعمال الأداة السحرية K^5). يُلقى بـ «بابا ياغا» في بئرٍ من النار (عقاب U).

IV ـ (النهاية) يتزوج الكفيف الفتاة (زواج W^o).

III ـ (الحلّ والنهاية). ينطلق البطلان لإنقاذ الأمير ($C\uparrow$). يعرض «كاتوما» من جديدٍ خدماته على «إيڤان» (يضع المساعد نفسه تحت تصرف البطل ـ F^9). يخلصانه من العمل المهين الذي كان مجبراً على القيام به (إصلاح الإساءة البدئية كنتيجةٍ مباشرةٍ للأفعال السابقة ـ K^4). تعود الحياة الزوجية الهادئة بين «إيڤان» والأميرة (تجديد الزواج ـ ω^2).

I- α F^1 β^2 a^1 M $C\uparrow$ M- N

M- N W^o

II- β^3 η^3 θ^3 A^6

III- A^{11}

IV- F^6_9 a^1 $c\uparrow$ G^2 $K^1\downarrow$ p^{r1} - RS^1 W^o nég

V- A^{18} B C D^9 E^9 K^4

II- F^2 K^5 U

IV- W^o

III- $C\uparrow$ F^9 K^4 ω^2

8 ـ مثال عن تحليل قصةٍ ببطلين:

القصة ذات الرقم 155:

I ـ زوجة جنديٍ تضع ولدين (α). يرغب الأبوان في الحصول على جياد (الحاجة إلى مساعدٍ سحريٍ أو أداةٍ سحرية ـ a^2). يودّعان أبويهما (إرسال البطل ـ β^3). ويرحلان ($C\uparrow$). يلتقيان عجوزاً يطرح عليهما أسئلةً (المانح يضع البطل موضع الاختبار ـ D^2). يجيبان بتهذيب (ردّ فعل البطل ـ E^2). يعطي كلاً منهما حصاناً (تداول الأداة السحرية على شكل هبة ـ F^1). وفيما مضى تبين أن الحصانين

اللذين اشترياهما من السوق كانا رديئين (تثليث). يعودان إلى ديارهما (↓).

II ـ يرغبان في الحصول على سيفين (a^2). تسمح لهما والدتهما بالرحيل (B^3) وينطلقان ($C\uparrow$). يلتقيان عجوزاً يطرح عليهما أسئلة (D2). يجيبانه بتهذيب (E^2). يعطي كلاً منهما حساماً (F^1؛ وفيما مضى تبين أن الحسامين اللذين صنعهما الحدادون كانا رديئين ـ تثليث). يعودان إلى ديارهما (↓). وهذا النسق يضاعف النسق الأول، ويمكن أن يعدّ تكراراً له.

III ـ يرحل الأخوان عن ديارهما (↑) (عمود إرشادٍ يتنبأ بتتويجٍ على طريق، وموتٍ على طريقٍ آخر (تنبؤ ـ انظر الجدول 8,I). يتبادل الأخوان منديلين سيقطران دماً إما حلّت مصيبة بالأخ الغائب (تداول أداةٍ مؤشرة ـ S). ويفترقان (فراق. يسلك البطلان طريقين مختلفين <). ومصير الأخ الأول أنه يتابع طريقة (G^2)، ويصل إلى مملكةٍ أخرى ويتزوج من إحدى الأميرات W^o). وفي سرح خصانه يعثر على زجاجةٍ ملأى بالماء الحيّ الشافي (اكتشاف الأداة السحرية F^5). يتم الحصول على الأداة السحرية مسبقاً. وهذا ما سيأتي بسطه فيما بعد.

IV ـ يصل الأخ الثاني إلى مملكةٍ يلتهم التنين فيها الناس. وها قد حان دور بنات الملك لكي يلتهمهنّ التنين (تهديد بالالتهام A^{17}). خروج البطل للقاء التنين ($C\uparrow$). ثلاث معارك ضد التنانين. انتصار (H^1- J^1). يتعرض البطل في المعركة الثالثة لجرحٍ تضمده الأميرة (ظهور البطل المزيف). يدعي السقاء أنه هو الذي انتصر على التنانين (ادعاءات البطل المزيف ـ L). وبعد المعركة الثالثة يأتي البطل إلى القصر (مرحلة الربط§). وتُعرِّف عليه يده المضمدّة (تعرّف Q). يكشف القناع عن البطل المزيف (اكتشاف Ex). يعاقَب (عقاب U). زواج (W^o).

III ـ (تابع) يذهب الأخ الثاني إلى الصيد (ابتعاد ـ β^3). وفي أحد البيوت وسط الغابة تسعى فتاة فائقة الجمال إلى اجتذابه قريباً منها (خداع المعتدي لقتل البطل ـ η^3). يستسلم البطل للخديعة (θ). تتحول الفتاة إلى لبوةٍ وتلتهمه (قتل ـ A^{14} ـ وهذا في نفس الوقت انتقام للتنانين المقتولة في النسق السابق، إذ يتبين أن الفتاة أخت التنانين). المنديل الذي في حوزة الأخ يعطيه إشارة المصيبة (خبر الإساءة B^4). يخرج الأخ لإصلاح الأمر ($C\uparrow$). سفر في الجو على ظهر حصانٍ سحري (G^2). الفتاة اللبوة تحاول أن تغريه. لا ينقاد للإغراء (η^3- θ^3 nég).

يجبرها على تجشؤ أخيه، ثم يعيد إليه الحياة (بعث ـ K') يعفو عن التنينة (U
nég). وللقصة نهاية فريدة. فالتنينة التي تُركت حيةً تمزق الأخوين إرباً إربا.

$I- \quad \alpha \quad \upsilon^{3} \quad B^{2} \quad C \uparrow D^{2} \quad E^{2} \quad F^{1}$

$II- \quad \alpha^{2} \quad B^{3} \quad C \uparrow D^{2} \uparrow E^{2} \quad F^{1}$

$III- \quad \uparrow S \quad < \quad G^{2} \quad W^{\circ} \quad F^{3}$

$IV- A^{17} C \uparrow H^{1}- J^{1} I^{1} L\ Q\ Ex\ U\ W^{\circ}$

$III- \beta^{3} \quad \eta^{3}-\theta^{3} \quad A^{14} \quad B^{4} \quad C \uparrow G^{2} \quad \eta^{3}-\theta^{3}$ nég K' U nég

ـ ملحق III ـ

لائحة الاختزالات:

القسم التمهيدي:

α الحالة البدئية.

β^1 ابتعاد الأبوين.

β^2 موت الأبوين.

β^3 ابتعاد الأولاد.

γ^1 الحظر.

γ^2 الأمر.

δ^1 تجاوز الحظر.

δ^2 تنفيذ الأمر.

ε^1 المعتدي يستجوب البطل.

ε^2 البطل يستجوب المعتدي.

ε^3 استجواب من شخصٍ آخر، أو حالات أخرى مماثلة.

ζ^1 المعتدي يحصل على معلومات عن البطل.

ζ^2 البطل يحصل على معلومات عن المعتدي.

ζ^3 حالات أخرى.

η^1 محاولات إقناعٍ يقوم بها المعتدي بقصد خداع الضحية.

η^2 استخدام وسائل سحريةٍ من طرف المعتدي.

η^3 أشكال أخرى للخداع.

θ^1 البطل يستجيب لعرض المعتدي.

θ^2 البطل يخضع آلياً للفعل السحري.

θ^3 البطل يخضع أو يستجيب آلياً لخدعة المعتدي.

χ إساءة أولية أثناء إبرام العقد الخادع.

A ـ الإساءة:

A^1 اختطاف كائنٍ بشري.

A^2 اختطاف مساعدٍ أو أداةٍ سحرية.

A^{II} الافتراق القسري عن المساعد.

A^3 سرقة البذار أو إتلافها.

A^4 سرقة ضوء النهار.

A^5 أشكال أخرى للسرقة.

A^6 تشويه أو عمى.

A^7 إخفاء.

A^{VII} إصابة الخطيبة بالنسيان.

A^8 المطالبة بمعلوماتٍ أو انتزاع معلومات. تسليم الضحية.

A^9 طرد.

A^{10} إلقاء في اليم.

A^{11} سحر أو تحول.

A^{12} إبدال.

A^{13} أمر بالقتل.

A^{14} قتل.

A^{15} سجن.

A^{16} تهديد بالزواج القسري.

A^{XVI} الشيء نفسه بين ذوي القربى.

A^{17} أكل لحوم البشر أو التهديد به.

A^{XVII} الشيء نفسه بين ذوي القربى.

A^{18} مصّ دماء (مرض).

A^{19} إعلان الحرب.

A^{0} أشكال ترتبط بدفع «إيفان» إلى قاع هاوية (إساءة تنتمي إلى النسق الثاني)؛ أي إلى سقوطه المصحوب بانتزاع الخطيبة منه ($^{0}A^{1}$)، أو انتزاع الأداة أو المساعد السحري ($^{0}A^{2}$). . . . الخ.

a ـ الحاجة:

a^{1} الحاجة إلى خطيبةٍ أو كائنٍ بشري.

a^{2} الحاجة إلى مساعدٍ سحريٍ أو أداةٍ سحرية.

a^{3} الحاجة إلى إحدى التحف.

a^{4} الحاجة إلى بيضة الموت (أو الحب).

a^{5} الحاجة إلى المال أو الطعام.

a^{6} أشكال أخرى للحاجة.

B ـ الوساطة، مرحلة الربط:

B^{1} النداء.

B^{2} إرسال البطل.

B^{3} السماح للبطل بالرحيل.

B^{4} الإعلام بالإساءة تحت أشكالٍ شتى.

B^{5} الابتعاد بالبطل.

B^6 البطل يُبقي على حياة حيوانٍ أو إنسانٍ، أو يتركه وحال سبيله.

B^7 نشيد نائح.

C ـ بدء المواجهة مع المعتدي:

↑ ـ رحيل البطل:

D ـ الوظيفة الأولى للمانح:

D^1 الوضع موضع الاختبار.

D^2 التحية والاستجواب.

D^3 أحد المحتضرين يطلب إسداء خدمةٍ بعد وفاته.

D^4 أحد السجناء يطالب بإطلاق سراحه.

$^{o}D^4$ الأمر نفسه مسبوقاً (بالإفصاح) عن وضع السجين في السجن.

D^5 استرحام.

D^6 المطالبة بالقسمة بين أشخاصٍ متنازعين.

d^6 نزاع لا ترافقه مطالبة بالقسمة.

D^7 طلبات أخرى.

$^{o}D^7$ الشيء نفسه مع وضع الطالب مسبقاً في حالة عجز.

d^7 الطالب في حالة عجز، ولكنه لا يتقدم بأي طلب. إمكانية إسداء خدمة.

D^8 محاولة القضاء على البطل.

D^9 عراك مع مانحٍ عدواني.

D^{10} عرض أداةٍ سحريةٍ لمبادلتها بشيءٍ آخر.

E ـ ردّ فعل البطل:

E^1 اختبار ناجح.

E^{2} جواب لطيف.

E^{3} إسداء خدمةٍ للميت.

E^{4} إطلاق سراح السجين.

E^{5} الاستجابة للاسترحام.

E^{6} القسمة بين المتنازعين.

E^{VI} البطل يخدع المتنازعين.

E^{7} أداء خدماتٍ أخرى متنوعةٍ، واستجابة لطلباتٍ، وأعمال خيّرة.

E^{8} الالتفاف على محاولة القضاء على البطل.

E^{9} انتصار على المانح العدواني.

E^{10} خديعة عند التداول.

F ـ أداة سحرية توضع تحت تصرف البطل:

F^{1} تداول الأداة السحرية.

f^{1} عطاء ذو قيمةٍ مادية.

F^{2} الإشارة إلى موضع وجود الأداة السحرية.

F^{3} الأداة السحرية تُصنع صنعاً.

F^{4} تباع وتشترى.

F^{3}_{4} تصنع بناء على طلب.

F^{5} البطل يعثر عليها عثوراً.

F^{6} تظهر بشكلٍ عفوي.

F^{VI} تخرج من الأرض.

F^{7} الأداة السحرية تُشرب أو تؤكل.

F^{8} الأداة السحرية يسرقها البطل.

F^9 المساعد السحري يعرض خدماته، ويضع نفسه تحت تصرف البطل.

f^9 الشي نفسه من دون صيغة نداء («سيأتي زمن أكون فيه نافعاً»..
الخ).

G ـ الانتقال إلى المكان المحدّد:

G^1 طيران في الأجواء.

G^2 ركوب حصانٍ، أو نقل على الظهر.

G^3 مرافقة البطل.

G^4 إرشاده إلى الطريق.

G^5 البطل يستخدم وسائط نقلٍ ثابتة.

G^6 آثار دمه تدل على الطريق.

H ـ المعركة مع الشرير:

H^1 معركة في الحقول.

H^2 منافسة.

H^3 لعب بالورق.

H^4 الوزن بالميزان (انظر رقم 93).

I ـ وسم البطل بعلامة:

I^1 وسم الجسد بعلامة.

I^2 إعطاء خاتمٍ أو منديل.

I^3 أشكال أخرى للعلامة.

J ـ الانتصار على المعتدي:

J^1 الانتصار خلال المعركة.

°J^2 انتصار بشكلٍ سلبي (البطل المزيف يرفض القتال ويختبىء، فيحقق

البطل النصر).

J^2 انتصار أو تفوق في المنافسة.

J^3 ربح في لعبة الورق.

J^4 تفوق أثناء الوزن بالميزان.

J^5 قتل المعتدي من غير معركة.

J^6 طرد المعتدي.

K ـ إصلاح الإساءة أو سدّ الحاجة:

K^1 الاستحواذ المباشر بالقوة أو بالحيلة.

KI الشـيء نفسـه حين تجبر شخصية شخصيـةً أخرى على القيام بالاستحواذ.

K^2 الاستحواذ بفضل عدة مساعدين يقومون بالعمل في آنٍ واحد.

K^3 الاستحواذ على عدة أشياء بفضل طعم.

K^4 إصلاح الإساءة كنتيجةٍ مباشرةٍ لأفعال سابقة.

K^5 إصلاح الإساءة حالاً بفضل استعمال الأداة السحرية.

K^6 معالجة الفقر بفضل استعمال الأداة السحرية.

K^7 الصيـد.

K^8 إبطال مفعول السحر.

K^9 البعث.

K^{IX} الشيء نفسه مسبوقاً بالبحث عن الماء الحي.

K^{10} إطلاق السراح.

KF إصلاح بأحد أشكال F؛ أي KF^1: فموضوع البحث يتم تداوله، و KF^2: فالمكان الذي يوجد فيه موضوع البحث يشار إليه.

↓ ـ عودة البطل:

P^r ـ مطاردة البطل:

P^{r1} طيران في الأجواء.

P^{r2} وجوب تسليم المذنب.

P^{r3} مطاردة مصحوبة بسلسلةٍ من التحولات إلى حيواناتٍ مختلفة.

P^{r4} مطاردة مصحوبة بتحولٍ إلى أشياء جذابة.

P^{r5} محاولة ابتلاع البطل.

P^{r6} محاولة القضاء على البطل.

P^{r7} محاولة قطع شجرةٍ بقرض جذعها.

R^s ـ نجدة البطل:

Rs^1 فرار البطل.

Rs^2 البطل يلقي مشطاً.

Rs^3 فرار مصحوب بالتحول إلى كنيسة..... الخ.

Rs^4 فرار يتخلله اختبار البطل.

Rs^5 اختبار البطل عند الحدادين.

Rs^6 سلسلة من التحولات إلى حيواناتٍ ونباتاتٍ وحجارة.

Rs^7 مقاومة البطل لإغراء الأشياء الجذابة.

Rs^7 نجاة البطل من محاولة ابتلاعه.

Rs^8 نجاة البطل من محاولة قتله.

Rs^9 القفز على شجرةٍ أخرى.

O ـ الوصول متنكراً.

L ـ الادعاءات الكاذبة للبطل المزيف.

M ـ المهمة الصعبة.

N ـ إنجاز المهمة.

N° ـ الإنجاز في الوقت المحدد.

Q ـ التعرف على البطل.

Ex ـ كشف القناع عن البطل المزيف.

T ـ التجلي:

T^{1} مظهر جسدي جديد.

T^{2} تشييد قصر.

T^{3} ملابس جديدة.

T^{4} أشكال هزلية وأخرى عقلانية.

U ـ عقاب البطل المزيف أو المعتدي.

$W^{\circ}_{\circ}$ ـ الزواج وارتقاء سدّة العرش.

W° الزواج.

$W_{\circ}$ ارتقاء سدّة العرش.

W^{1} الوعد بالزواج.

W^{2} تجديد الزواج.

W^{3} مكافأة بالمال (بدلاً من يد الأميرة)، وأشكال أخرى للشراء عند الحل.

Y ـ أشكال مبهمة أو مستعارة.

< ـ افتراق أمام عمود إشارة.

S ـ تداول أداة مؤشرة.

Mot ـ الدوافع.

§ ـ الروابط.

pos ـ النتيجة الإيجابية للوظيفة.

Nég ـ النتيجة السلبية للوظيفة.

contr ـ النتيجة المقابلة لدلالة الوظيفة.

تحولات القصص العجيب

لـ «ڤلاديمير پروپ»

إن المقارنة بين دراسة القصص ودراسة الأشكال العضوية في الطبيعة أمر ممكن ومن عدة وجوه. فعالِم الفولكلور على غرار عالم الطبيعة يهتم بأجناس وأنواع الظواهر المتماثلة في جوهرها. والسؤال الذي طرحه داروين عن أصل الأنواع يمكن طرحه أيضاً في هذا المجال. فكما هي الحال عندنا إنه لا وجود في مملكة الطبيعة لأي تفسيرٍ مباشرٍ، موضوعيٍ تماماً، ومقنعٍ بشكلٍ مطلقٍ للتشابه بين الظواهر. فهذا التشابه يضعنا أمام مشكلةٍ حقيقيةٍ إذ إن كل حالةٍ من حالات التشابه تضعنا أمام وجهتي نظرٍ ممكنتين: فإما أن نقرَّ بأن التشابه الداخلي بين ظاهرتين ـ لا علاقة خارجية بينهما ولا يمكن أن تكون هناك علاقة خارجية ـ لن يقودنا إلى جذرٍ تكوينيٍ مشترك، وهذه هي نظرية التكوين المستقل للأنواع. وإما أن نؤّول هذا التشابه المورفولوجي بأنه نتيجة رابطٍ تكوينيٍ ما، وهذه هي نظرية الأصل المستندة إلى تغيرات الشكل، أو التحولات الصادرة عن أحد الأسباب.

ولحلّ هذه المعضلة ينبغي تكوين فكرةٍ ما عن الطبيعة الدقيقة للتشابه بين القصص. ولتحديد هذا التشابه لم يكن يوضع موضع الاعتبار حتى الآن إلا المقصوص كاملاً مع متغيراته. وهذه الطريقة غير مقبولةٍ الا في حال تبنّي وجهة نظر التكوين المستقل للأنواع. فأنصار هذه الطريقة يرفضون كل مقارنةٍ بين الموضوعات لأنها خاطئة في رأيهم، إن لم تكن مستحيلة.(1)

ودون أن ننكر الفائدة من دراسة الموضوعات، والمقارنة التي لا تضع في الحسبان إلا تشابهها، فإننا نستطيع أن نقترح طريقةً أخرى، أو وحدة قياسٍ أخرى. إننا نستطيع أن نقارن القصص من حيث بنيتها وتركيبها، وعند ذاك يتجلى تشابهها تحت ضوءٍ جديد(2).

ويمكن أن نلاحظ أن شخصيات القصص العجيب ـ وإن بقيت مختلفةً من حيث مظهرها وعمرها وجنسها ونوع اهتماماتها وحالتها المدنية وسماتها الأخرى

---

(1) ويحذرنا «آرن» في كتابه الذي بعنوان «Leitfaden der vergleichenden Märchenforshung» من مثل هذا الخطأ.

(2) ودراستي التي بعنوان «مورفولوجيا القصة» التي تظهر في سلسلة «Problème de la poétique» وقفتُ على هذه القضية.

الثابتة والنعتية ـ فإنها تقوم خلال سير الحدث بالأفعال نفسها. وهذا ما يحدد العلاقة بين الثوابت والمتغيرات. فوظائف الشخصيات هي الثوابت في حين أنه يمكن لكل ما تبقى أن يصيبه التغيير. ومثال ذلك:

1 ـ الملك يرسل «إيڤان» للبحث عن الأميرة. فيرحل «إيڤان».

2 ـ الملك يرسل «إيڤان» للبحث عن أداةٍ فريدة. فيرحل «إيڤان».

3 ـ الأخت ترسل أخاها للبحث عن الدواء. فيرحل الأخ.

4 ـ زوجة الأب ترسل ربيبتها للبحث عن النار. فترحل الربيبة.

5 ـ الحداد يرسل صانعه للبحث عن البقرة. فيرحل الصانع.... الخ.

فالإرسال والرحيل المرتبطان بالبحث هما الثوابت. وأما المرسَل والرسول ودافع الإرسال فهي المتغيرات. وهذا ما يستتبع أن مراحل البحث والعوائق.... الخ،يمكن أن تلتقي دائماً في جوهرها دون أن تلتقي في مظهرها، ويمكن أن تقوم بعزل وظائف الشخصيات حيث تعرف القصة العجيبة إحدى وثلاثين وظيفة. ولا تقدم كل القصص كل الوظائف. غير أن غياب بعضها لا يؤثر في ترتيب تسلسل الوظائف الأخرى. ويمثل مجموعها نظاماً اتفق أن كان في غاية الثبات والانتشار. وفي وسع الباحث أن يثبت بالدقة القصوى أن قصصاً مختلفة كقصة «الأخوين» المصرية وقصة «طائر النار» و«موروزكو»، و«الصياد والسمكة» تندرج ـ كما هي الحال في عددٍ من الأساطير ـ تحت تصورٍ واحد. وتحليل التفاصيل يؤكد هذا الافتراض. وهذا النظام ، «تحدُّه وظائفه الإحدى والثلاثون. فحَرِكُ «motif» كهذا: «بابا ياغا» تمنح «إيڤان» حصاناً، يحتوي على أربعة عناصر يمثل أحدها وظيفةً في حين تملك العناصر الأخرى طابعاً ثابتاً. إن العدد الكلي للعناصر؛ أعني الأجزاء المكونة للقصة يبلغ ما يقارب المائة وخمسين عنصراً. وفي وسعنا إعطاء كل من هذه العناصر اسماً تبعاً لدوره في سير الحدث. فـ «بابا ياغا» في المثال المذكور شخصية مانحة. وتمثل كلمة «المنح» مرحلة التجهيز. و«إيڤان» هو الشخصية التي تتلقى الأداة السحرية؛ أي الحصان الذي هو هذه الأداة بعينها. فإذا استخرجنا تسميات العناصر المائة والخمسين للقصة العجيبة وفق الترتيب الذي تفرضه القصة نفسها، كان في وسعنا أن ندرج في هذا الجدول كافة القصص

العجيبة. وعلى العكس من ذلك، فإن كل قصةٍ يمكن إدراجها في هذا الجدول تنتمي إلى مرتبةٍ أخرى من مراتب القصة. وكل عنوان يحقق عزلاً لجزءٍ من الأجزاء المكونة للقصة، .كما تكشف القراءة العمودية للجدول سلسلةً من الأشكال الأساسية، وأخرى من الأشكال المشتقة.

وتخضع الأجزاء المكونة أكثر من غيرها للمقارنة. وهذا ما يتفق ـ في علم الحيوان ـ مع المقارنة بين الفقريات بعضها مع بعض، أو الأسنان بعضها مع بعض. وفي الوقت نفسه، فإن بين التشكيلات العضوية والقصة فارقاً كبيراً يسهل من مهمتنا. ففي حين يؤدي تغيير جزءٍ أو سمةٍ من التشكيلات العضوية إلى تغيّر سمةٍ أخرى، إن كل جزءٍ في القصة يمكن أن يتغير بشكلٍ مستقلٍ عن الأجزاء الأخرى. وكثيرون هم الباحثون الذين لاحظوا هذه الظاهرة على الرغم من أننا لم نسجل حتى الآن أية محاولةٍ لاستخلاص كافة النتائج المنهجية منها وغير المنهجية(1) .

هكذا يرى «كرون» «Krohn» ـ وعلى الرغم من اتفاقه مع «Spiess» حول حركية الأجزاء المكونة ـ أنه من الضروري دراسة القصص جملةً، لا بحسب أجزائها. هذا دون أن يقدم أية حججٍ ذات وزن للدفاع عن موقفه الذي يميز المدرسة الفنلندية جيداً. ونستخلص من كل هذا أنه يمكن دراسة الأجزاء المكونة

---

(1) ـ عدْ إلى : «F.panzer- Märchen,sage und Dichtung, München, 1965
«seine Komposition ist eine Mosaikarbeit,die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten steinchen gefügt hat. Und diese steinchen bleiben umso leichter auswechselbar, die einzelnen Motive Können umso leichter variieren, als auch nirgends für eine verbindung in die Tief gesorgt ist».

ومن الجلي أن المنفي هنا هو نظرية التوليفات المستقرة والروابط الثابتة. ولقد عبر «K.Spiess» عن هذه الفكرة بوضوح أكبر، وتفصيل أشد:
(Das deutsche volksmärchen- Leipzig- 1917).
وانظر أيضاً: «K.Krohn- Die folkloristische Arbeitsmethode- olsa- 1926».

بغض النظر عن الموضوع الذي تكونه. إن دراسة العناوين العمودية تكشف معايير التحول وسبله. وبفضل الاتحاد الآلي بين الأجزاء المكونة، فإن ما يصح على كل عنصرٍ خاصٍ يصح كذلك على التشكيلة العامة.

— II —

على أن هذا البحث لا يهدف إلى استنفاد المسألة. ولن يكون في وسعنا أن نقدم أكثر من ركائز أساسية تكون فيما بعد قاعدةً لدراسةٍ نظريةٍ أوسع. وإنما يتوجب علينا وحتى في عرضٍ موجزٍ كهذا أن نضع - قبل دراسة التحولات - المعايير التي تسمح بالتمييز بين الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة. ويمكن لهذه المعايير أن تكون على نوعين: فإما أن يُعَبَّر عنها ببعض المبادىء العامة. وإما أن يعبر عنها بقواعد خاصة.

فإلى المبادىء العامة أولاً:

ولوضع هذه المبادىء يجب النظر إلى القصة في علاقتها مع وسطها؛ أي مع الحالة التي خُلقت فيها وتعيش فيها. وسوف يكون للحياة العملية هنا والدين بمعناه الواسع، الأهمية الكبرى. فأسباب التحولات غالباً ما تكون خارجيةً بالنسبة إلى القصة. ولن نستطيع أن نفهم تطورها إذا لم نقربْ بين القصة نفسها، والوسط الإنساني الذي تحيا فيه.

وسوف نطلق اسم الشكل الأساسي على الشكل الذي يرتبط بأصل القصة. ومما لا شك فيه أن القصة عموماً تجد في الحياة مصدرها. ولكن القصة العجيبة لا تعكس من الحياة العاديّة إلا القدر الضئيل. وكل ما يأتي من الواقع يمثل شكلاً ثانوياً. فلفهم الأصل الحقيقي للقصة يجب أن نستعمل في مقارناتنا معلوماتٍ مفصلةً عن ثقافة الحقبة.

وهكذا سنكون على قناعةٍ بأن الأشكال التي تحدَّدتْ - لسببٍ أو لآخر - كأشكالٍ أساسيةٍ هي بوضوحٍ أشكال مرتبطة بالتصورات الدينية القديمة.

ويمكننا أن نقدم الفرضية التالية: فإذا وجدنا الشكل نفسه في وثيقةٍ دينيةٍ وقصةٍ، فإن الشكل الديني هو الأولي، والشكل القصصي هو الثانوي. وهذا ما

يصح على وجه الخصوص في ما يتعلق بالديانات العاديات. فكل عنصر من عناصر الديانات الغابرة يوجد دوماً بشكلٍ يسبق فيه استعماله في قصةٍ ما. وبالطبع، فإن البرهنة على هذا التأكيد أمر مستحيل. فهذه التبعية لا يمكن ـ عموماً ـ البرهنة عليها، وإنما يمكن إقامة الدليل عليها انطلاقاً من عدة أمثلة. وهذا مبدأ عام أول يمكن أن يخضع لبسطٍ لاحق. وأما المبدأ الثاني فيمكن صياغته على النحو التالي: إذا وجدنا العنصر نفسه في شكلين يعود أحدهما إلى الحياة الدينية والثاني إلى الواقع، فإن الشكل الديني هو الأولي، في حين يكون شكل الحياة الواقعية ثانوياً.

ولكننا لا بد أن نكون على جانبٍ من الحذر ونحن نطبق هذه المبادىء. فمحاولة إعادة كل الأشكال الأساسية إلى الدين، وكل الأشكال المشتقة إلى الواقع، محاولة خاطئة بما لا يقبل الجدل. وللحيلولة دون مثل هذه الأخطاء، فإنه لا بدّ من توضيحٍ أفضل للمناهج التي يجب اعتمادها في دراسةٍ مقارنةٍ بين القصة والدين، أو القصة والواقع.

ويمكن أن نقيم عدة أنواعٍ من العلاقات بين القصة والدين. والنمط الأول من أنماط العلاقات هو التبعية التكوينية المباشرة التي تظهر بوضوحٍ في بعض الحالات، وفي حالاتٍ أخرى تتطلب أبحاثاً تاريخيةً خاصة. فالتنين الذي نجده في الأديان والقصص إنما جاء بلا جدلٍ من الأديان.

ولكنّ وجود هذا النوع من الروابط غير ضروري حتى في حالة التشابه الكبير بين الاثنين. والأمر غير ممكنٍ إلا في الحالة التي نكون فيها أمام معطياتٍ ترتبط مباشرةً بالعبادات والطقوس. ولا بدّ من التمييز بين المعلومات التي تأتي من الطقوس، وتلك التي يزودنا بها الشعر الملحمي الديني. ففي الحالة الأولى يمكن الحديث عن قرابةٍ مباشرةٍ تقفو سلسلة نسبٍ مماثلةٍ لقرابة الأب مع ابنه. وفي الحالة الثانية لا يمكن الحديث إلا عن علاقةٍ متوازيةٍ تماثل علاقة الإخوة بعضهم ببعض. وهكذا فمن غير الممكن مثلاً أن نعدّ حكاية «شمشون ودليلة» نمطاً أولياً للقصة. فالقصة الشبيهة بها، والنص التوراتي يمكن أن يعود كلاهما إلى مصدرٍ مشترك.

وبالطبع، فإنه لا يمكن إثبات الطابع الأولي لمادة الطقوس إلا بشيء من التحفظ. ولكنّ هناك حالاتٍ نستطيع معها أن نؤكده بلا تردد. صحيح أن الأمر لا

يتعلق غالباً بالوثيقة ذاتها، وإنما بالتصورات التي نجدها فيها والتي تبنى عليها القصة. ولكننا لا نستطيع الحكم على هذه التصورات إلا من خلال هذه الوثائق. و«الريغفيدا» «Rigvéda» الذي لا يزال معروفاً ـ بشكلٍ محدودٍ ـ عند علماء الفولكلور ـ مصدر من هذا النوع. فلئن كان صحيحاً أن القصة تحتوي على ما يقارب المائة وخمسين جزءاً مكوّناً، إن ستين من بينها مستعملة هنا لغايةٍ غنائيةٍ لا ملحمية. ولكنه يجب ألا ننسى أن «الريغفيدا» عبارة عن أناشيد كهنوتيةٍ لا شعبية. ومما لا شك فيه أن هذا الشعر الغنائي يتحول إلى شعرٍ ملحميٍ عند عامة الناس (الرعاة والفلاحين). فإذا كان النشيد يمدح «إندرا» كمنتصرٍ على التنانين (والتفاصيل هنا تتفق بدقةٍ مع تفاصيل القصة)، إنه يمكن للشعب أن يقص ـ بشكلٍ ما ـ كيف انتصر «إندرا» على التنين. ولنتحقق من هذا التأكيد بمثالٍ أكثر محسوسية.

فنحن نتعرف بسهولة على «بابا ياغا» وكوخها في النشيد التالي:

«سيدة الغابات، ياسيدة الغابات أين تتوارين؟. ولِمَ لا تسألين عن القرية، أفلا تجزعين؟.

«حين تلقي الصرخات العظيمة وزقزقات العصافير أصداءها، تشعر سيدة الغابات وكأنها أمير يسافر على أصوات الصنوج.

«وإذ ذاك يبدو لك أن البقرات ترعى، ويتراءى لك أنك تلمح كوخاً هناك، وفي المساء تدوي صرخة كأن عربةً تمرّ. إنها سيدة الغابات. فأحدهم ينادي البقرة هنا، وأحدهم يقطع الأشجار هناك، وأحدهم يصرخ هناك. هكذا يتراءى لمن يقضي ليله عند سيدة الغابات.

«سيدة الغابات لا تلحق بك أذيةً إن لم تهاجمها أنت. فأنت تتذوق الثمار الحلوة، وتستلقي للراحة كيفما شئت.

«وأنا أمجّد تلك التي تسفر عنها رائحة العشب؛ تلك التي لا تزرع ولكنها تجد دوماً غذاءها ؛أم الحيوانات المتوحشة سيدة الغابات».

وهنا نضع أيدينا على عناصر عدة من عناصر القصة، كالكوخ في الغابة، واللوم المرتبط بالأسئلة (وهو يظهر على شكلٍ معكوس)، والكرم (فقد أطعمته وسقته وقدمت له المأوى)، والإشارة إلى العداء الممكن عند سيدة الغابات، وإلى أنها أم

الحيوانات المتوحشة (فهي ـ في القصة ـ تستدعي الحيوانات). وإليك هذا التوافق المدهش في أحد التفاصيل الصغيرة: إنه يتراءى لمن يبيت في الكوخ أن هناك مَنْ يقطع الأشجار. وعند «أفانا سييف» في القصة ذات الرقم 99 يربط الأب ـ بعد أن يكون قد ترك ابنته في الكوخ ـ قطعة خشبٍ إلى العربة. وإذ تصدم الخشبة العربة تقول الفتاة: «إنه أبي الذي يقطع الأشجار».

هذه التلاقيات غير عرضيةٍ لا سيما أنها ليست وحيدة. فهي ليست إلا بعضاً من تلاقياتٍ عديدةٍ وصحيحةٍ بين القصة و«الريغفيدا».

وبالطبع، فإننا لا نستطيع اعتبار هذا التوازي دليلاً على أن «بابا ياغا» تعود إلى «الريغفيدا». فهو توازٍ يؤكد ـ وحسب ـ أن الحركة تنطلق عموماً من الدين إلى القصة وليس العكس، وأنه ينبغي أن تبدأ الدراسات المقارنة الدقيقة من هنا.

على أن ما قلناه حتى الآن لا يصّح إلا في الحالة التي تفصل فيها فترة زمنية كبيرة بين ظهور الدين وظهور القصة؛ أعني الحالة التي يكون فيها الدينِ المعنّي قد اندثر وضاعت بداياته في عصور ما قبل التاريخ. فالأمر مغاير تماماً عندما تتم المقارنة بين دينٍ حيٍ وقصةٍ حيةٍ لشعب واحدٍ، إذ إننا هنا أمام تبعيةٍ معكوسةٍ؛ تبعيةٍ ما كان يمكن أن تكون بين دينٍ غابرٍ وقصةٍ معاصرة. فالعناصر المسيحية في القصة (كالحواريين في دور المساعدين، والشيطان في دور المعتدي. . . الخ) تالية للقصة هنا لا سابقة عليها كما هو الأمر في الحالة السابقة. فالقصة (العجيبة) تأتي من الديانات القديمة، ولكن الديانة المعاصرة لا تأتي من القصص، كما أنها لا تخلقها وإنما تعدّل من عناصرها. وهناك أيضاً بعض الحالات النادرة من التبعية المعكوسة؛ أعني الحالات التي تكون فيها عناصر الدين قادمةً من القصة. ويقدم لنا تاريخ تقديس الكنيسة الغربية لمعجزة القديس «جورج» مثالاً على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية. فقد جاء تكريس هذه المعجزة بعد فترةٍ طويلةٍ من إدراج القديس «جورج» في لائحة القديسين. وقد واجه هذا التكريس مقاومةً عنيدةً من جانب الكنيسة(1).

---

(1) «G.Aufhauser»- «Das Drachenwunder des Heiligen Georg»- Leipzig- 1912.

ولما كانت المعركة ضد التنين موجودةً في العديد من الديانات الوثنية، فإنه يجب الإقرار بأن أصلها الحقيقي يعود إلى هذه الديانات. ولكنه لما لم يبق من حياةٍ لهذه الديانات في القرن الثالث عشر، فقد لَعبت التقاليد الشعبية الملحمية وحدها دور الوسيط. فشعبية القديس «جورج» من جهةٍ، وشعبية المعركة ضد التنين من جهةٍ أخرى جمعتا بين صورة القديس «جورج» وصورة المعركة. ووجدت الكنيسة نفسها مجبرةً على الاعتراف بالاندماج الذي حصل، وتقديسه.

وأخيراً، فإن هناك إلى جانب التبعية التكوينية المباشرة بين القصة والدين، وإلى جانب التوازي والتبعية المعكوسة، حالات غيابٍ كاملٍ للربط بينهما على الرغم من التشابه المحتمل. فقد يمكن لصورٍ متماثلةٍ أن تنبثق بشكلٍ مستقلٍ إحداها عن الأخرى. هكذا يمكن المقارنة بين الحصان السحري، والأحصنة الألمانية المقدّسة، وحصان النار «آغني» «Agni» في «الريغفيدا». فالأحصنة الألمانية المقدّسة لا علاقة لها بـ «غريبران» (الحصان السحري). وأما «آغني» فشبيه به من كل الجوانب. فالمماثلة لا يمكن الركون إليها إلا في الحالة التي تكون فيها كاملةً إلى حدٍّ ما. كما أنه لا بدّ من إبعاد الظواهر المتشابهة والمحكومة بقواعد من خارجها.

وهكذا فإن دراسة الأشكال الأساسية تقود الباحث إلى المقارنة بين القصة والأديان.

وعلى العكس من ذلك، فإن دراسة الأشكال المشتقة في القصة العجيبة ترتبط بالواقع. فالكثير من التحولات يجد تفسيراً له في إدخال الواقع في القصة. وهذا ما يجبرنا على تطوير المناهج المتبعة في دراسة العلاقة بين القصة والحياة الجارية.

. والقصة العجيبة ـ خلافاً لمراتب القصة الأخرى (كالأحدوثات والأقاصيص والأمثال) فقيرة نسبياً في العناصر التي تنتمي إلى الحياة الحقيقية. وكثيراً ما بالغنا في تقييم دور الواقع في خلق القصة. ولكننا لن نستطيع أن نحل مشكلة العلاقة بين القصة والحياة الجارية إلا على شرط أن نضع في الحسبان الفرق بين الواقعية الفنية ووجود عناصر تأتي من الحياة الواقعية. والعلماء غالباً ما يخطئون عندما يبحثون في الحياة الواقعية عما يوافق المقصوص الواقعي.

وإليك ـ على سبيل المثال ـ ما يقوله «ليرنر» «N.Leirner» في تعليقه على قصيدة «پوشكين» التي بعنوان «Bova». وهو يتوقف عند هذه الأبيات:

لقد كان حقاً مجلساً من ذهب

فلم يكن أحد يثرثر هنا، ولكنهم كانوا يفكرون:

كل العظماء تأملوا طويلاً

«آرزامور» رجل مسن مليء بالتجارب

كان سيفتح فمه.

«الرأس الأشيب كان يرغب بوضوح في أن يقدم نصيحةً

سعل بصوتٍ عالٍ ثم تراجع

وفي صمتٍ عضّ على لسانه.

«... الخ. كل أعضاء المجلس يصمتون ثم ينامون».

ويكتب «ليرنر» محيلا إلى «مايكوف» «Maikov»: «إن في وسعنا أن نرى في لوحة اجتماع ذوي اللحى هجاءً للعادات البيروقراطية في روسيا الموسكوفية..... ولنلاحظ أن الهجاء يمكن أن يوجه لا إلى الأزمنة القديمة وحسب، وإنما إلى الفترة المعاصرة التي يستطيع معها المراهق العبقري أن يراقب فيها ـ دون عناءٍ ـ كل ذوي الشأن يشخرون و«يفكرون»........ الخ». ولكن الأمر يتعلق هنا بحالةٍ صادرةٍ مباشرةً عن القصة. فنحن نجد عند «أفانا سييڤ» في القصة ذات الرقم 140 على سبيل المثال مايلي: «سأل مرةً أولى، فسكت النبلاء، وثانيةً فلم يجيبوا وثالثة فلم ينبس أحد منهم ببنت شفة». ونحن هنا أمام حالةٍ شائعةٍ تتوجه فيها الضحية إلى الآخرين بطلب النجدة. وهو طلب يتكرر عادةً ثلاث مرات، إذ يتم التوجه بادىء الأمر إلى الخادمات، فالنبلاء (موظفين أو وزراء) فبطل القد ". ويمكن لكل عنصرٍ من عناصر الثالوث أن يُثلَّث بدوره، مما ينتج عنه أن الأمر لا يتعلق بالواقع، وإنما بتضخيم وتخصيص (توزيع الأسماء.... الخ) عنصرٍ فولكوري. وسنرتكب الخطأ نفسه إذا ما اعتبرنا شخصية «پينيلوپ» وأفعال خطّابها متوائمةً مع الحياة اليونانية الواقعية، وعادات الزواج اليونانية. فخطّاب

«پينيلوپ» خطابٌ مزيفون يعرفهم جيداً الشعر الملحمي في العالم بأسره. فلا بدّ من القيام بعزل العناصر الفولكلورية قبل كل شيء. ولن نستطيع طرح مسألة التوافقات بين الحالات الخاصة بشعر «هوميروس»، والحياة اليونانية الواقعية، إلاّ بعد إنجاز هذا العزل.

وهكذا نرى أن مسألة العلاقات بين الواقع والقصة أبعد ما تكون عن البساطة. فمن غير الممكن انطلاقاً من القصص استخلاص نتائج مباشرة عن الحياة. ولكنّ دور الواقع في تحولات القصة ـ كما سنرى فيما بعد ـ على غاية الأهمية. فالحياة الواقعية غير قادرةٍ على تحطيم البنية العامة للقصة. ولكن الحياة تقدّم مادة الإبدالات المتنوعة التي تخضع لها التصويرة القديمة.

— III —

هذه هي المعايير الرئيسية التي يمكن بواسطتها التمييز بدقةٍ أكبر بين الشكل الأساسي لعنصرٍ من عناصر القصة، والشكل المشتق (وما أعنيه بالقصة هو القصة العجيبة).

1ـ إن التأويل العجيب لجزءٍ من أجزاء القصة سابقٌ التأويل المنطقي. والأمر بسيط جداً ولا يستدعي أي بسطٍ خاص. فإذا تلقى «إيڤان» ـ في إحدى القصص ـ الهدية السحرية من «بابا ياغا»، وتلقاها في قصةٍ أخرى من امرأةٍ عجوزٍ عابرةٍ، فإن الحالة الأولى سابقة الثانية. والأساس النظري لمثل وجهة النظر هذه يعتمد على الرابطة الموجودة بين القصص والأديان. ولكنه ربما تكشّف خطأ هذه القاعدة في ما يتعلق بمراتب القصص الأخرى (كالأمثال وغيرها) والتي ربما كانت ـ على العموم ـ سابقةً للقصص العجيب، ولا تجد لها أصلاً في الظواهر الدينية.

2 ـ إن التأويل البطولي سابق القصص الهزلي. وفي الواقع، يتعلق الأمر هنا بحالةٍ خاصةٍ من حالات الظاهرة السابقة. وهكذا، فإن عنصراً كعنصر «التغلب على التنين في لعبة الورق» لاحق للعنصر «دخل في معركة موتٍ مع التنين».

3ـ إن الشكل المطبق منطقياً سابقٌ الشكل المطبق بطريقةٍ غير منطقية(1).

4ـ إن الشكل العالمي سابق الشكل القومي. فإذا وجدنا التنين مثلاً في قصص العالم أجمع، ووجدنا أنه أُبدل به الدب في قصص الشمال، والأسد في قصص الجنوب، فإن التنين يكون الشكل الأساسي، في حين يكون الأسد والدب شكلين مشتقين.

ولا بدّ من إفراد بعض الكلمات للمناهج التي نتبعها في دراسة القصص على

---

(1) ونجد أمثلة ذلك في مقالةٍ لـ «I.V.Karnaukhova» منشورةٍ في مجموعة «Krestjanskoe Iskusstvo SSSR- Leningrand- 1927».

المستوى العالمي. فمادة الدرس ضخمة إلى الحدّ الذي يستحيل معه على الباحث أن يتفحص عناصر القصة المائة والخمسين وهو يبحث عنها في فولكلور العالم أجمع. إذ إنه ينبغي دراسة قصص شعبٍ واحدٍ، وتحديد كافة أشكالها الأساسية والمشتقة، ثم القيام بالعمل نفسه عند شعبٍ آخر، والانتقال إلى مواجهة النتائج بعضها مع بعض. وهكذا نستطيع أن نبسط أطروحة الأشكال العالمية، ونعبّر عنها كما يلي: إن كل شكلٍ قومي سابقٌ الشكل المحلي أو الإقليمي. ولكننا إذا سلكنا هذا السبيل فإننا لن نستطيع الامتناع عن القول إن الشكل المنتشر سابقٌ الشكل النادر. ولكنه من الممكن نظرياً أن يكون الشكل الذي تمّ الاحتفاظ به في الحالات المعزولة هو بالتحديد الشكل القديم في حين أن كافة الأشكال الأخرى أشكال جديدة. ولذا فإن تطبيق هذا المبدأ الكمي (مبدأ الإحصائيات يتطلب حذراً شديداً ودعوةً دائمةً إلى الاعتبارات التي تدور حول نوعية المادة المدروسة. ومثال ذلك قصة «ڤاسيليسا الجميلة» «La belle vassilissa» «عد إلى «أفاناسيف» ـ 104) التي تصاحب فيها صورة «بابا ياغا» ظهور الفرسان الثلاثة الذين يرمزون إلى الصباح والنهار والليل. ونجد أنفسنا مجبرين على التساؤل عما إذا كنا بإزاء سمةٍ جوهريةٍ خاصةٍ بـ «بابا ياغا» مفقودةٍ في القصص الأخرى. ولكننا بسبب العديد من الاعتبارات الخاصة (والتي لن نذكرها هنا)، فإنه ينبغي أن نعدّل كلياً من هذا الرأي.

- IV -

وعلى سبيل المثال، فسوف نتابع كل التعديلات الممكنة لعنصرٍ واحدٍ هو كوخ «بابا ياغا». فمن الناحية المورفولوجية يمثل الكوخ مسكن المانح (أي الشخصية التي تقدم أداةً سحريةً للبطل. وهكذا، فإننا لن نقارن الأكواخ وحسب، وإنما كافة الأجناس التي ينتمي إليها سكن المانح. وسنعتبر الشكل الروسي الأساسي هو الكوخ الذي يقوم ويدور على ساقي دجاجة في الغابة. ولكنه لما كان العنصر الواحد لا يحقق في القصة كل التعديلات الممكنة، فإننا سنلجأ ـ في بعض الحالات ـ إلى أمثلةٍ أخرى:

1 ـ الاختزال (Réduction):

وفي وسعنا هنا أن نجد بدلاً من الشكل الكامل سلسلةً من التعديلات التالية:

1 ـ كوخ على ساقي دجاجةٍ في الغابة.

2 ـ كوخ على ساقي دجاجة.

3 ـ كوخ في الغابة.

4 ـ كوخ.

5 ـ الغابة (أفانا سيف ـ 95).

6 ـ لا يرد ذكر المسكن.

فقد اختُزل الشكل الأساسي هنا إذ تمّ التخلي عن ساقي الدجاجة والدوران والغابة. وحتى الكوخ في النهاية يمكن أن يختفي. ويمثل الاختزال شكلاً أساسياً ناقصاً. ويفسَّر ـ بطبيعة الحال ـ بالنسيان الذي يفسّر بدوره بأسبابٍ أكثر تعقيداً. ويشير الاختزال إلى فقدان التوافق بين القصة وجنس الحياة الخاصة بالوسط الذي تُعرف فيه. إنه يشير إلى تضاؤل الاهتمام بالقصة في الوسط أو الحقبة أو عند السارد.

2 ـ والتضخيم «Amplification»، ويمثل الظاهرة المقابلة. فالشكل الأساسي هنا مضخم ومكمل بالتفاصيل. وفي وسعنا أن نعدّ الشكل التالي واحداً من أشكال التضخيم:

كوخ على ساقي دجاجةٍ في الغابة. دعائمه من الفطائر، وسقفه من الكعك.

ومعظم أنواع التضخيم مصحوبة بالتقليص، حيث تستبعد بعض السمات وتضاف سمات أخرى. وفي وسعنا أن نصنف أنواع التضخيم في مجموعاتٍ تبعاً لأصلها (كما فعلنا بالإبدالات التي ستجيء لاحقاً). وبعض التضخيمات يأتي من الحياة الجارية، كما يمثل بعضٌ منها تطوراً لأحد التفاصيل المستمدة من الشكل العياري. وسوف نتوقف هنا أمام هذه الحالة الأخيرة. فدراسة المانح تبين لنا أنه يجمع بين الصفات العدوانية والصفات المضيافة. وفي العادة، فإن «إيڤان» يأكل

عند المانح ما لذّ وطاب. وأشكال هذه المتعة متنوعة جداً («. . . . كتقديم الشراب وتقديم الطعام»). ويتوجه «إيڤان» بهذه الكلمات إلى الكوخ: (يجب أن ندخل إليك لكي نأكل لقمة». ويرى البطل المائدة وقد مُدّت في الكوخ، فيتذوق كل أنواع الطعام، أو يأكل حتى الشبع. وقد يقوم البطل بنفسه بذبح الأبقار أو الدجاج في فناء بيت المانح. . . . الخ). ويتصف المسكن بنفس صفات المانح. فالقصة الألمانية «Hänsel und Gretel» تستخدم هذا الشكل على نحوٍ مختلفٍ قليلاً بما يتفق والطابع الطفولي للقصة.

3 ـ **التشويه** «déformation»: وفي الوقت الحاضر غالباً ما نجد التشويهات لأن القصة العجيبة في تراجع. وهذه الأشكال الفاسدة تحظى أحياناً بالانتشار الواسع فتتجذّر. وفي حالة الكوخ، نستطيع أن نعتبر صورة الدوران المستمر للكوخ حول محوره من الصور المشوهة. فللكوخ دلالة خاصة جداً في ما يتعلق بسير الحدث؛ إنه مركز حراسة متقدم. والبطل هنا يخضع لاختبارٍ يكشف عما إذا كان جديراً بالحصول على الأداة السحرية. ويعرض الكوخ لناظري «إيڤان» جداراً بلا منافذ، ولذا فهو يُسمَّى أحياناً «كوخاً بلا نوافذ ولا أبواب». ولكن المنفذ يوجد في الجهة المقابلة لتلك التي يوجد فيها «إيڤان». وقد يخطر على البال أنه من السهل أن يدور المرء حول الكوخ، ويدخل من الباب. ولكن «إيڤان» لا يستطيع ذلك ولا يفعله أبداً في القصص. فهو عوضاً عن هذا ينطق بالصيغة السحرية التالية: «أدرْ ظهرك إلى الغابة، ووجهك إليّ»، أو «ضعْ نفسك كما وضعتك أمك». وهذا ما يتبّعه عموماً: «واستدار الكوخ». ولقد تحولت كلمة «استدار» إلى «دار»، وتحول التعبير «دزْ عند اللزوم» إلى «دزْ» وحسب. وهذا لامعنى له وإن كانت لا تنقصه الجاذبية.

4 ـ **القلب** «inversion»:

وكثيراً ما تتحول الوظيفة الأساسية إلى عكسها. فالصور الأنثوية ـ على سبيل المثال ـ تحلّ محلّ الصور الذكرية. ويمكن أن تصيب هذه الظاهرة الكوخ أيضاً. فعوضاً عن كوخٍ مغلقٍ نجد أحياناً كوخاً ببابٍ واسعٍ مفتوح.

5 ـ 6 ـ **الحدّة والخبوّ** «Instensification et affaiblissement»:

وهذان النوعان من التحولات لا يخصّان إلا أفعال الشخصيات، إذا يمكن

القيام بالأفعال المختلفة بحدة مختلفة. فإرسال البطل الذي يتحول إلى طردٍ يمكن أن نضربه مثالاً للحدّة. وذلك أن الإرسال أحد العناصر الثابتة في القصة. وتمثل هذا العنصرَ كمية كبيرة من الأشكال المختلفة التي نستطيع معها أن نتابع كل مراحل التحول. فهذا العنصر يظهر عند طلب هذا الشيء الفريد أو ذاك. وهو أحيانا عبارة عن خدمة («هلاّ قدمت لي خدمة»)، وفي أغلب الأحيان نوع من الأمر المصحوب بالوعيد في حال عدم الامتثال، وبالوعود في الحالة المعاكسة. كما أنه ـ في بعض الأحيان ـ طرد مموه. فالأخت الشريرة ترسل أخاها للبحث عن حليب الحيوانات المفترسة سعياً للتخلص منه. والسيد يرسل الخادم للبحث عن البقرة التي يزعم أنها ضاعت في الغابة. وزوجة الأب ترسل ربيبتها للبحث عن النار عند «بابا ياغا». ويمكن أخيراً للطرد أن يكون بسيطاً. وهذه ليست إلاّ المراحل الأساسية. وكل منها لا تزال قابلةً لتغيراتٍ عديدةٍ، وأشكالٍ وسيطة. ولهذه الأشكال أهمية خاصة عند دراسة القصص التي تتناولها الشخصيات المطرودة.

ويمكن أن نعدّ الأمر المصحوب بالوعيد والوعود شكلاً أساسياً من أشكال الطرد. فإذا أُغفلت الوعود أمكن اعتبار الاختزال هنا حدة، وما يبقى هو الإرسال والوعيد. وخلافاً لذلك، فإن إغفال الوعيد يفضي إلى تخفيف هذا الشكل وخبوّه. وأما الخبوّ الذي يليه، فإنه إغفال للإرسال نفسه. فالابن المسافر يطلب المباركة من أبويه. ويمكن تأويل أنواع التحول الستة التي قمنا بمعاينتها حتى الآن على أنها تغيرات للشكل الأساسي. فعلى نفس المستوى من التحليل توضع مجموعتان كبيرتان أخريان من التحولات. وهاتان المجموعتان هما مجموعة الإبدال ومجموعة الادغام. ونستطيع أن نصنّف هاتين المجموعتين كما صنفنا المجموعات الأخرى تبعاً لأصلها.

7 ـ الإبدال الداخلي (substitution interne):

فإذا تابعنا ملاحظاتنا عن المسكن وجدنا الشكلين التاليين:

1 ـ قصراً.

2 ـ جبلاً على مقربةٍ من نهر النار.

وهاتان الحالتان ليستا اختزالاً ولا تضخيماً. وهما ليستا تغييراً ولكنهما إبدال

وهما لم تأتيا من الخارج، وإنما استُخرجتا من القصة ذاتها. والأمر هنا عبارة عن نقلٍ أو تغيير موقعٍ لأشكال المادة. فالأميرة تسكن قصراً غالباً ما يكون من الذهب. وهذا المسكن هو الذي يُسند إلى المانح. وتلعب أنواع النقل هذه دوراً كبيراً في القصة. فلكل عنصر شكله الخاص به ولكن هذا الشكل لا يرتبط دائماً بنفس العنصر. (فالأميرة ـ مثلاً وهي الشخصية موضع البحث يمكن أن تلعب أيضاً دور المساعد أو المانح. كما تحلُّ صورةٌ من صور القصة محلّ صورةٍ أخرى، إذ يكن لابنة «بابا ياغا» مثلاً أن تنهض بدور الأميرة. وهنا، فإن «بابا ياغا» لا تسكن في كوخ، وإنما في القصر الذي هو مسكن خاص بالأميرات. وهذا ما ينسحب أيضاً على قصور النحاس والفضة والذهب. فالفتيات اللواتي يسكنَّ في هذه القصور هن في الوقت نفسه مانحات وأميرات. ويمكن أن تنبثق هذه القصور كصورةٍ مثلثةٍ للقصر الذهبي. كما يمكن أن يكون لها أصلها المستقل دون أية علاقةٍ مع صور عصور الذهب والفضة والحديد.

وبالطريقة نفسها ـ فإن الجبل القريب ـ من نهر النار ليس إلا مسكناً للتنين أُسند إلى المانح. وتنهض أنواع النقل هذه بدورٍ هائلٍ في ظهور التحولات. فمعظم التحولات إما تكون إبدالاً، وإما نقلاً داخلياً.

8 ـ الإبدال الواقعي «Substitution réaliste»:

لو كنا بإزاء هذين الشكلين:

1 ـ خان.

2 ـ بيت من طابقين.

فإن الكوخ العجيب يكون قد أُبدل بأشكال المسكن المعروفة في الحياة الواقعية. ومعظم أنواع هذا الإبدال يمكن تفسيرها ببساطةٍ شديدةٍ في حين يتطلب بعضها أبحاثاً إيتنوغرافيةً خاصة. والإبدالات الواقعية واضحة للعيان، وهي ما يتوقف عنده الباحثون في معظم الأحيان.

9 ـ الإبدال العقيدي «Substitution Confessionnelle»:

إذ يمكن للدين المعاصر أن يستبدل بالأشكال القديمة أشكالاً جديدة. وهنا

نأتي على بعض الحالات كتلك التي يقوم فيها الشيطان بدور الناقل الجوي، والملاك بدور المانح للأداة السحرية، ويحمل فيها الاختبار طابع التعذيب الذاتي للجسد. فبعض السير تمثل في الواقع قصصاً خضعت كل عناصرها للإبدال. ولكل شعبٍ إبدالاته الخاصة بعقيدته. فالمسيحية والإسلام والبوذية تنعكس في قصص الشعوب التي تعتنق هذه الأديان.

10 ـ **الإبدال الوثني** «Substitution Par superstition»:

ومن الجلي أن الوثنية والمعتقدات المحلية يمكن أن تُحول ـ هي الأخرى ـ إلى مادة القصص. ومع ذلك فإننا نجد أن هذا النوع من الإبدال أندر ممّا يمكن توقعه للوهلة الأولى (وهذا من أخطاء المدرسة الأسطورية). ولقد كان «پوشكين» على خطأ حين كتب بخصوص القصة:

هنا توجد المعجزات. هنا يجوس إله الغابة.

وإلهة البحر تجلس على الأغصان.....

فإذا وجدنا إله الغابة في قصةٍ خياليةٍ، فإنه ليس إلا بديلاً لـ «بابا ياغا» في معظم الأحيان على وجه التقريب. وأما آلهات البحر، فإنها لا تظهر إلا مرةً واحدةً في مجموعة «أفانا سييف» وذلك في قصةٍ مشكوكٍ في أصالتها. ونحن لا نعثر عليها في مجموعات «Antchoukov» و«Zelnin» و«Sokolov». كما أن إله الغابة لا يدخل القصة إلا أنه يشبه «بابا ياغا» التي هي أيضاً من سكان الغابات، والقصة لا تجذب إلى عالمها إلا ما يتفق مع أشكال بنائها.

11 ـ **الإبدال العادِيْ** «Substitution archaïque»:

وجدنا سابقاً أن الأشكال الأساسية للقصة تعود إلى صورٍ دينيةٍ ميتة. واستناداً إلى هذا المقياس، فإنه يمكن التمييز بين الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة. ومع ذلك، ففي بعض الحالات الخاصة يتمّ إبدال الشكل الأساسي (المألوف إلى حدّ ما في القصة) بشكلٍ قديمٍ هو الآخر من أصلٍ دينيٍ، ولكنه لا يوجد إلا معزولاً وفي حالاتٍ نادرة. وهكذا ففي قصة «الساحرة وأخت الشمس» (أفانا سييف ـ93) تحلّ الحلقة التالية محلّ المعركة ضد التنين: تقول زوجة التنين مخاطبةً الأمير «فليصعدْ» «إيڤان الأمير معي على الميزان، وسوف نرى مَنْ منا

يفضل الآخر وزناً». فترمي كفة الميزان بـ «إيڤان» في الجناح (المخصص للشمس من القصر). والمسألة هنا مسألة آثارٍ متبقيةٍ من عملية وزن الأرواح «Psychostasie». فمن أين أتى هذا الشكل؟. لقد عرفته مصر القديمة. وكيف احتفظت به القصة؟ إن هذين السؤالين سيشكلان موضوع دراسةٍ تاريخية. ولا يمكن التمييز دائماً بسهولةٍ بين الإبدال العادي والإبدال المرتبط بمعتقدٍ ديني أو وثني. فكلاهما يعود إلى مرحلةٍ قديمةٍ جداً. ولكنه إذا كان أحد عناصر القصة موضوع عقيدةٍ حيةٍ في نفس الوقت، فإننا نستطيع أن نعدّ الإبدال جديداً إلى حدٍ ما (عدْ إلى ظهور إله الغابة). فلقد أدى الدين الوثني إلى ولادة بسطين اثنين؛ الأول في القصة، والثاني في العقيدة والعادات. وعلى مرّ القرون قيّض لهما أن يلتقيا، كما قيّض لأحدهما أن يحل محل الآخر. وخلافاً لذلك. فإذا لم تقدم العقيدة الحية أي توضيحٍ لعنصر القصة (وهو الميزان)، فإن الإبدال يعود عندئذ إلى أزمنةٍ غابرةٍ بحيث يمكن اعتباره إبدالاً عادياً.

12 ـ الإبدال الأدبي «Substitution littéraire»:

إن القصة تتمثل العناصر الأدبية بالصعوبة نفسها التي تتمثل بها المعتقدات الوثنية الحية. فللقصة مقاومة تتحطم معها كافة الأشكال الأخرى في داخلها دون أن تنصهر. وحتى إذا ما تم اللقاء، فإن القصة دائماً هي المنتصرة. ومن بين مختلف الأجناس الأدبية، فإن القصة غالباً ما تمتص البيلين (La byline)(1) والسيرة. وأما امتصاص الرواية فأكثر ندرة. ووحدها روايات الفروسة الطويلة تلعب دوراً ما في هذا المجال. ولكن رواية الفروسة غالباً ما تكون هي نفسها من نتائج القصص. وأما مراحل هذا التطور فهي التالية: قصةٌ فروايةٌ فقصة. ولذا فإن الأعمال الأدبية من مثل «Ierouslan Lazarevitch» تنتمي في بنيانها إلى القصص الأكثر نمطيةً رغم الطابع الأدبي لبعض عناصرها. وبالطبع، فإن الأمر هنا لا يتعلق إلا بالقصة العجيبة. فأما الأمثولة والأقصوصة والأجناس النثرية الشعبية الأخرى، فهي أكثر مرونةً وانفتاحاً.

---

(1) أغنية ملحمية روسية (N.d.T).

13 ـ التعديل «modification» :

إن بعض الإبدالات لا يمكن تحديد أصلها بشكلٍ دقيق. وهي في معظمها من إبداع القاص، وتزودنا بمعلومات عن خياله وهذه الأشكال لا دلالة لها سواء في ما يتعلق بالإيتنوغرافيا أو التاريخ. ويمكن أن نلاحظ أن هذه الإبدالات وإن لعبت دوراً أكثر أهميةً في قصص الحيوان والقصص غير العجيب (كإبدال دبٍ بذئب، أو طائرٍ بطائرٍ آخر)، فإنها تبقى ممكنةً في القصة العجيبة. فالنسر والعقاب والغراب والإوزة.... الخ كلها تستطيع أيضاً أن تقوم بدور الناقل الجوي. والأيّل ذو القرون الذهبية، والحصان ذو العرف الذهبي والبطة ذات الريش الذهبي، والخنزير ذو الهلب الذهبي.... كلها يمكن إبدالها بعضها ببعضٍ كأشياء فريدةٍ موضع بحث. والأشكال المشتقة بشكلٍ خاصٍ تتغير كثيراً. وفي وسعنا أن نكشف من خلال مواجهة عددٍ من الأشكال بعضها مع بعضٍ أن هذا الشيء الفريد والمطلوب ليس إلا تحولاً من تحولات الأميرة ذات الشعر الذهبي. فإذا أظهرت المقارنة بين الأشكال الأساسية والأشكال المشتقة نوعاً من التبعية (كقرابة التحدر) فإن المقارنة بين عنصرين مشتقين تظهر نوعاً من التوازي. فالقصة تمتلك عناصر ذات أشكال شتى. وهذه حال المهمات الصعبة على سبيل المثال. فهذه المهمات لا تملك أشكالاً أساسية، ولذا فإن بناء القصة بكامله لا يتأثر بها.

وهذه الظاهرة سوف تتجلى بأوضح من ذلك إما واجهنا بين الأجزاء التي لم تعرف الانتماء إلى الشكل الأساسي للقصة. وفي الدوافع مثال عن هذه الأشياء. فالتحولات تلزم أحياناً بذكر دوافع هذا الفعل أو ذاك. وهذا ما يخلق دوافع مختلفةً جداً لأفعالٍ متماثلةٍ تماماً كما هو الأمر في ما يتعلق بطرد البطل على سبيل المثال (والطرد شكل مشتق). وعلى العكس من ذلك، فإن اختطاف التنين للفتاة (وهو شكل أول) غير مذكورِ الدافع أبداً على نحوٍ تقريبي؛ إنه مدفوع من الداخل.

وتخضع بعض سمات الكوخ أيضاً للتعديل. فبدلاً من الكوخ القائم على ساقي دجاجة نجد الكوخ القائم «على قرني عنزةٍ أو قائمتي خروف».

14 ـ إبدال ذو أصلٍ مجهول «Substitution d'origine inconnue» :

لما كنا نرتب هنا أنواع الإبدال تبعاً لأصولها، ولما كان أصل العنصر غير

معروفٍ دائماً، وليس دائماً عبارةً عن مجرد تعديلٍ، فإنه يتوجب علينا أن نفرد تصنيفاً خاصاً للإبدال المجهول الأصل مؤقتاً. وعلى سبيل المثال، فإنه يمكن إلحاق أخت الشمس في القصة ذات الرقم 93 لـ «أفانا سيف» بهذه الأشكال. فالأخت تقوم بدور المانح، كما يمكن اعتبارها شكلاً أولياً من أشكال الأميرة. إنها تعيش في «الجناح المخصص للشمس من القصر». ولسنا نعرف ما إذا كان الأمر هنا يتعلق بشكلٍ ما من أشكال عبادة الشمس، أو ما إذا كنا بإزاء خلقٍ خياليٍ للسارد. (فالقاص عندما يسأل عما إذا كان يعرف قصصاً عن هذا الشيء أو ذاك، أو ما إذا كان يوجد في القصص هذا الشيء أو ذاك، فإنه غالبا ما يخترع أي شيءٍ لإرضاء عالم الفولكلور).

وبذا تنتهي هذه اللحمة المتعلقة بالإبدال. وبالطبع، فقد كان ممكناً خلق تقسيماتٍ فرعيةٍ أخرى بدءاً من تحليل حالةٍ خاصةٍ أو أخرى. ولكن الأمر غير ضروريٍ حالياً. فالإبدالات التي عددناها تحتفظ بأهميتها على امتداد مادة القصص. وبإكمال هذه الإبدالات يمكننا بسهولةٍ أن نطبقها على الحالات الخاصة اعتماداً على التصنيفات المنجزة.

وسنعكف الآن على تصنيفٍ آخر من تصنيفات التحولات، وهو الإدغام. ونسمي إدغاماً كل إبدالٍ غير كاملٍ لشكلٍ ما بشكلٍ آخر مما يفضي إلى اندماج الشكلين معاً في شكلٍ واحد.

وسوف نعدد أنواع الإدغام بشكلٍ سريعٍ، لأننا سنحافظ على مراتب الإبدال نفسها.

15 ـ الإدغام الداخلي «assimilation interne»:

ونعثر عليه في الشكلين التاليين:

1 ـ الكوخ تحت السقف الذهبي.

2 ـ الكوخ قرب نهر النار.

وفي القصص كثيراً ما نجد قصراً تحت سقفٍ ذهبي. والكوخ+ القصر تحت السقف الذهبي يعطيان الكوخ تحت السقف الذهبي. وهذا هو الشأن في ما يتعلق بالكوخ قرب نهر النار.

ولدينا حالة مثيرة للاهتمام في القصة التي بعنوان «Fedor vodovitch et Ivan vodovitch (ontch.4)». فقد انصهر هنا عنصرا الولادة المعجزة للبطل، ومطاردته من نساء التنين(أو أخواته)، وهما من الاختلاف بمكان. وتتحول زوجات التنين عادةً عند مطاردة البطل إلى بئرٍ ثم شجرة تفاح فسريرٍ، وتعترض طريق «إيڤان». فإذا أكل من الفاكهة أو شرب من الماء.... فإنه سيتمزق إرْباً إرْباً. وهذا هو الحرك نفسه المستعمل في الولادة المعجزة. فالأميرة تتنزه في حديقة أبيها، فترى البئر وطاسته والسرير (وقد نسيت شجرة التفاح)، فتشرب من الماء وتستلقي على السرير طلباً للراحة. وهكذا تحمل وتلد ولدين.

16 ـ ونعثر على الإدغام الواقعي في الشكلين التاليين:

1 ـ كوخ في طرف القرية.

2 ـ كهف في الغابة.

وهنا يتحول الكوخ العجيب إلى كوخٍ واقعيٍ وكهفٍ واقعي. ولكنه يبقى مسكناً معزولاً (فهو في الحالة الثانية ما يزال في الغابة). وهكذا فإن القصة+ الواقع يعطيان إدغاماً واقعياً.

17 ـ ويمكن أن نجد في إبدال التنين بالشيطان مثالاً للإدغام العقيدي. وهذا الأخير يسكن البحيرة، شأنه في ذلك شأن التنين. فقد لا يكون هناك أي شيءٍ مشتركٍ بين هذه الصورة للكائنات المائية الشريرة، وما يزعم أنه أساطير شعبية فلاحية. وهذه الصورة لا تجد تفسيرها غالباً إلا كنوع من أنواع التحول.

18 ـ والإدغام الوثني نادر الوجود. فإله الغابة الذي يسكن كوخاً قائماً على ساقي دجاجة يمكن أن يقدم لنا مثالاً عن هذا الإدغام.

19 -20 ـ والإدغامات الأدبية والعادية هي الأخرى أشد ندرةً. فللإدغام مع البيلين والسيرة بعض الأهمية في القصة الروسية. ولكن الأمر لا يتعلق غالباً بإدغامٍ، وإنما بإبعاد شكلٍ لآخر مع احتفاظ هذا الأخير بالأجزاء المكونة للقصة دون أي تعديل. وأما في ما يتعلق بالإدغامات العادية، فإنها تستوجب كل مرةٍ معاينةً خاصة. إنها إدغامات ممكنة، ولكننا لا نستطيع الإشارة إليها إلاّ بواسطة أبحاثٍ مختصةٍ جداً.

وبهذا الشكل نستطيع أن نختتم هذه اللمحة عن التحولات. ولا يمكن التأكيد أن كافة أشكال القصة ـ على إطلاقها ـ تدخل في الجدول المقترح وإنما يمكن ـ على أية حالٍ ـ إدخال العدد الكبير منها. كما يمكن أن نقترح تحولاتٍ أخرى كالتخصيص والتعميم حيث تتحول الظاهرة العامة إلى ظاهرةٍ خاصةٍ في الحالة الأولى (فبدلاً من «عاشِرِ مملكةٍ ثلاثاً» نجد مدينة «Khvalynsk»). وخلافا لذلك في الحالة الثانية فإن المملكة الثلاثين تتحول إلى مملكةٍ أخرى. . . . . الخ. ولكنه يمكن اعتبار كل أنواع التخصيص تقريباً إبدلات. كما يمكن اعتبار التعميم نوعاً من الاختزال. وهذا ما ينسحب على العقلنة (حصان طائر > حصان) والتحول إلى أحدوثة. . . الخ. ويسمح التطبيق السليم والمطرد لتصنيفات التحول بإرسال أساسٍ أكثر رسوخاً لدراسة القصة في حركتها.

وما ينسحب على العناصر الخاصة في القصة ينسحب على القصص بشكلٍ عام. فإذا أضفنا عنصراً لا فائدة منه حصلنا على تضخيم، وفي الحالة المعاكسة على اختزال. . . الخ. إن تطبيق هذه المناهج على قصصٍ كاملةٍ أمر مهم جداً في دراسة الموضوعات.

ويبقى أن نوضح مسألةً؛ مسألةً مهمةً جداً. فإذا استخرجنا كافة أشكال عنصرٍ ما (أو كميةً كبيرةً من هذه الأشكال) وجدنا أنه لا يمكن اختزالها إلى شكل أساسيٍ واحد. ولنفترضْ أننا أخذنا «بابا ياغا» كشكلٍ أساسيٍ للمانح، فإننا نستطيع أنْ نفسر بشكلٍ مُرضٍ أشكالاً كتلك التي للساحرة والجدة والأرملة والعجوز اللطيفة والرجل العجوز والراعي وإله الغابة والملاك والشيطان والفتيات الثلاثة وابنة الملك وغيرها على أنها إبدالات وتحولات أخرى لـ «بابا ياغا». ولكننا نجد أيضاً «الفلاح الذي بحجم الظفر، ذا اللحية التي بطول الذراع». وهذا الشكل من أشكال المانح لا يأتي من «بابا ياغا» فإذا ما صادفناه أيضاً من الاديان كنّا بإزاء شكلٍ معطوفٍ على شكل «بابا ياغا»، وإلا فالأمر إبدال مجهول الأصل.

هذا ويمكن أن يكون لكل عنصرٍ عدة أشكالٍ أساسية على الرغم من أن عدد هذه الأشكال المتوازية المتعاطفة محدود جداً في العادة.

- V -

وسوف تكون دراستنا ناقصةً إن لم نعرض سلسلةً من التحولات على مادة أشدّ كثافةً، ونقدمْ نموذجاً تطبيقياً لملاحظاتنا. فلنأخذ الأشكال التالية:

التنين يختطف ابنة الملك

التنين يعذب ابنة الملك

التنين يطالب بابنة الملك

فمن منظور مورفولوجيا القصة، يتعلق الأمر هنا بالإساءة البدئية. ومن المألوف أن يؤدي هذا الحدث دور العقدة. وبالعودة إلى المبادىء العامة التي عرضناها سابقاً، فإنه لا يجوز أن نقوم بمقارنة اختطافٍ بآخر.... وإنما أن نقارن مختلف أشكال الإساءة البدئية كجزءٍ مكونٍ من أجزاء القصة.

ويدعو الحذر إلى اعتبار هذه الأشكال الثلاثة أشكالاً متعاطفة. ولكننا نستطيع أن نفترض ـ مع ذلك ـ أن الشكل الأول هو الشكل الأساسي. فمصر القديمة عرفت تصوراً للموت على أنه اختطاف للروح من جانب التنين. ولكنه تصور مرّ عليه النسيان في حين مازال تصور المرض كشيطانٍ يستقر في الجسم تصوراً حياً. وأخيراً، فإن صورة التنين الذي يطالب بالأميرة كإتاوةٍ تحمل صبغةً واقعيةً عاديّة. وهذه الصورة مصحوبة بظهور جيشٍ وحصار مدينةٍ والتهديد بالحرب. ولكننا لا يمكن أن نؤكد ذلك بشكلٍ يقيني. وهكذا تكون الأشكال الثلاثة قديمةً جداً، وقابلةً لعددٍ من التحولات.

فلنأخذ الشكل الأول:

التنين يختطف ابنة الملك

فالتنين يُفهم على أنه تشخيص للشر. ويأتي التأثير العقيدي ليحوّل التنين إلى شيطان:

الشياطين تختطف ابنة الملك

ويغير التأثير ذاته موضوع الاختطاف:

الشيطان يختطف ابنة القسيس

أما وقد أصبحت صورة التنين غريبةً عن القرية، فإنها تُبدل بحيوانٍ خطرٍ معروفٍ أكثر (إبدال واقعي)، ومزودٍ بصفاتٍ خارقةٍ للطبيعة (تعديل):

الدب ذو الشعر الحديدي يهرب بأطفال الملك

وتتم المقاربة بين المعتدي و«بابا ياغا». ويؤثر جزء من القصة في الجزء الآخر (إبدال داخلي. ولما كانت «بابا ياغا» من جنسٍ أنثوي، فإن المخطوف يوصف بأنه من جنسٍ ذكري (قلب):

الساحرة تختطف ابن العجوزين

ولكن أحد أشكال التعقيد الثابتة هو اختطاف إخوة البطل ـ من جديدٍ ـ للشيء الذي حصل عليه البطل. وهنا تنتقل الإساءة البدئية إلى أقارب البطل. وهذا هو الشكل العياري لتعقيد الحدث:

الإخوة يختطفون خطيبة «إيڤان»

ويتم إبدال الإخوة الأشرار بأقارب آخرين أشرار يُستعارون من مخزون شخصيات القصة (إبدال داخلي).

الملك (والد العروس) يختطف زوجة «إيڤان»

وأحياناً فإن الأميرة هي التي تشغل هذا الموقع، فتأخذ القصة عندها أشكالاً أكثر طرافة. ويصيب الاحتزال ـ في هذه الحالة ـ صورة المعتدي:

تطير الأميرة من بيت زوجها

وفي كل هذه الحالات، فإن ما يُختطف هم المخلوقات البشرية. ولكنه يمكن أيضاً اختطاف النور الإلهي (إبدال عادٍ؟).

التنين يسرق نور المملكة

وتحلّ محلّ التنين دابة وحشية (تعديل). وتتم المقاربة بين المخطوف والحياة الملكية المتخيلة:

حيوان الفيزون يسرق الحيوانات من حظيرة الملك

وتلعب الطلاسم دوراً كبيراً في القصة. فهي غالباً ما تكون الوسيلة الوحيدة التي يتوصل «إيفان» بواسطتها إلى أهدافه. وهذا ما يفسر لنا لماذا تصبح دائماً موضوع سرقة. فعيار القصة يستدعي - وبشكلٍ إلزامي - هذه السرقة ليعقِّدَ الحدث في وسط القصة. ويمكن للحدث الجاري في وسط القصة أن ينتقل إلى أولها (إبدال داخلي). وغالباً ما يكون مختطف الطلسم هو الخبيث أو السيد. . . . الخ (إبدال واقعي):

الطفل الأزعر يسرق طلسم «إيفان»

السيد يسرق طلسم الفلاح

وتمثل قصة «طائر النار» - والتي لا تعدّ تفاحاتها الذهبية المسروقة من الطلاسم (انظر التفاح الذي يعيد الشباب) - درجة انتقالية بالنسبة إلى الأشكال الأخرى. ولا بدّ من أن نضيف هنا أن سرقة الطلسم لا تصلح إلا لتعقيد الحدث في وسط القصة، وذلك عندما يكون قد تمّ الحصول على الطلسم. فأما سرقة الطلسم في أول القصة فأمر غير ممكنٍ إلا في الحالة التي يكون فيها دافع امتلاكه مذكوراً بشكلٍ ما. وهكذا يتبين لنا لماذا لا تكون معظم الأشياء المسروقة - في أول القصة - من الطلاسم. فلقد انتقل طائر النار من وسط القصة إلى أولها. والطائر أحد الأشكال الأساسية للناقل الذي ينقل «إيفان» في المملكة الثلاثين. وأما الريش الذهبي فهو من الصفات المألوفة للحيوانات الخارقة للطبيعة:

طائر النار يسرق تفاحات الملك

وفي كل هذه الحالات يتم الاحتفاظ بالاختطاف (السرقة)، فينسب إلى كائنٍ أسطوريٍ اختفاء خطيبةٍ أو ابنةٍ أو زوجة. . . . الخ. ولكن هذا الطابع الأسطوري غريب عن حياة الفلاحين المعاصرة، فيأتي السحر ليحلّ محلّ الأساطير المستعارة الغريبة. ويُعزى الاختفاء إلى سحر السحرة والساحرات. فطابع الإساءة يتغير ولكن نتيجتها ثابتة وهي - دوماً - اختفاء يدفع إلى البحث (إبدال بسبب المعتقدات

الوثنية):

الساحر يختطف ابنة الملك

الخادمة تسحر خطيبة «إيڤان» وتجعلها تطير

ومن ثم نلاحظ مجدداً انتقال الفعل إلى الأقارب الأشرار:

الأخوات يجعلن خطيبة «إيڤان» تطير

ولننتقل الآن إلى تحولات الشكل الأساسي الثاني؛ أي:

التنين يعذب ابنة الملك

ويتّبع التحول السبل نفسها.

الشيطان يعذب ابنة الملك.... الخ

والتعذيب هنا يأخذ شكل الهوس أو مص الدماء. وهذا ما تفسره الإيتنوغرافيا بطريقةٍ مُرضية. ونعثر من جديد على كائنٍ شريرٍ آخر مكان التنين أو الشيطان:

«بابا ياغا» تعذب سيدة الشجعان

وأما الشكل الأساسي الثالث فيمثل التهديد بالزواج القسري:

التنين يطالب بابنة الملك

وبذا تنفتح سلسلة من التحولات:

إله البحر يطالب بابنة الملك.... الخ

وتبعاً للمظهر المورفولوجي، فإن الشكل نفسه يؤدي إلى إعلان الحرب دون المطالبة بأطفال الملك (اختزال). كما يؤدي نقل الأشكال المماثلة إلى الأقارب إلى النتيجة التالي:

الأخت الساحرة تحاول أن تأكل ابن الملك (أخاها)

وهذه الحالة الأخيرة («أفانا سييف ـ 93) ذات أهميةٍ خاصة. ففيها يُطلَق على أخت الأمير اسم «التنين». وبهذا تقدم لنا هذه الحالة مثالاً تقليدياً عن الإدغام الداخلي إنها تبين لنا إلى أي حدٍ يجب أن نكون متيقظين في دراسة العلاقات

العائلية انطلاقاً من القصة. فزواج الأخ من أخته ـ بالإضافة إلى أشكالٍ أخرى ـ يمكن أن يكون بقايا إحدى العادات، وأن يظهر على أنه نتيجة بعض التحولات كما تكشف الحالة المذكورة بكل وضوح.

هذا ويمكن الاعتراض على كل ما قدمناه هنا بأنه يمكن إقحام كل شيء في جملةٍ ذات مفعولين. ولكن ذلك غير صحيح على الإطلاق. إذ كيف يمكن إقحام عقدة قصةٍ كقصة «البرد والشمس والريح» ـ وغيرها كثير ـ في مثل هذا الشكل؟. وثانياً، فإن الحالات المذكورة تحقق عنصراً بنائياً يبقى هو في علاقته مع التركيب بمجمله. وهذه الحالات تسبب أحداثاً متماثلةً، وإن ظهرت بأشكالٍ مختلفة. فطلب النجدة يتجلى بالخروج من البيت، أو اللقاء مع المانح. . . . الخ، ولكنه ليس ضرورياً لقصةٍ تحتوي على عنصر (السرقة أو الاختطاف) أن تقدم هذا البناء. فإذا غاب هذا البناء تعذرت علينا مواجهة المراحل المتشابهة لأنها محكومة بقوانين غير ذاتية، أو تحتَّم علينا أن نقبل بأن جزءاً من القصة العجيبة قد اندمج في نمطٍ بنائي آخر. وهكذا نعود إلى ضرورة المقارنة انطلاقاً من الأجزاء المكونة المتماثلة، وليس انطلاقاً من التشابه الخارجي.

الدراسة البنيوية والنمطية للقصة

« إيفيجيني ميليتنسكي E.MÉLÉTINSKI »

ظهرت «مورفولوجيا القصة» لـ «ڤلاديمير پروپ» في عام 1928[1]، وكانت هذه الدراسة - في العديد من وجوهها - متقدمةً جداً على الأعمال التي عاصرتها ولكنه لم يتم إدراك أبعاد الاكتشاف العلمي لـ «پروپ» - بشكلٍ حقيقيٍ - إلا بعد إدخال مناهج التحليل البنيوي في اللسانيات والإتنولوجيا.

وفي الوقت الحاضر، فإن «مورفولوجيا القصة» أحد الكتب الأكثر ذيوعاً واستحساناً في عالم الدراسات الفولكلورية. ولقد تمت ترجمته إلى الإنكليزية (في عامي 1958 و1968)[2] والإيطالية (في عام 1966)[3]، كما طبعت منه مختارات في اللغة البولونية (في عام 1968)[4] هذا بالاضافة إلى أن ترجمته إلى الألمانية (RDA) والرومانية قيد الطباعة حالياً. ففي العشرينيات من هذا القرن كان الاهتمام المنصب على قضايا الأشكال الفنية - والفولكلورية من بينها - كبيراً جداً.

ولكن «پروپ» هو الوحيد الذي عمّق دراسة شكل القصة إلى الحد الذي استخرج فيه بنيتها. ومن المهم أن نلاحظ أن المورفولوجيا عند «پروپ» لم تكن تشكل - حقاً - هدفاً بحد ذاته، وأنه لم يكن يرمي إلى وصف الأساليب الأدبية في ذاتها، وإنما كان - على العكس من ذلك - يرغب في اكتشاف خصوصية القصة العجيبة كجنسٍ (أدبيٍ) من أجل أن يجد فيما بعد تفسيراً تاريخياً لوحدة شكلها. ولقد كان المخطوط الذي قدّم إلى هيئة تحرير «قضايا الشعرية» - وهي سلسلة غير دوريةٍ يقوم بنشرها المعهد القومي لتاريخ الفنون - يحتوي في البدء على فصلٍ إضافيٍ يحاول فيه المؤلف جاهداً تقديم هذا التفسير التاريخي. ولم يشكل هذا الفصل جزءاً من النص النهائيِ، وإنما تمّ بسطه فيما بعد في بحثٍ نظريٍ مسهبٍ بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة» (وقد ظهر في عام 1946)[5].

ولقد انطلق «پروپ» في دراسته للقصة العجيبة من المبدأ القائل بأن الدراسة التزمنية «diachronique» (التاريخية التكوينية) ينبغي أن تكون مسبوقةً بوصفٍ تزامنيٍ «Synchronique» دقيق. وقد تساءل «پروپ» وهو يضع مبادىء هذا النوع من الوصف عن كيفية إظهار العناصر الثابتة (الثوابت) بوضوح؛ أعني العناصر التي

تكون حاضرةً دائماً حتى عندما ينتقل الباحث من موضوعٍ إلى آخر. وهذه «الثوابت» التي اكتشفها «پروپ» - بالإضافة إلى ارتباطها المتبادل في تركيب القصة - هي التي تشكل حقاً بنية القصة العجيبة.

وكانت التصورات الذرية هي السائدة قبل «پروپ» حيث كان يعتبر الحَرِك (Motif) أو الموضوع «sujet» في مجمله أُحادةً «Monade» سرديةً غير قابلةٍ للتفكيك.

فالأكاديمي «أ - ڤيزيلوڤسكي» الذي يتحدث عنه «پروپ» في كتابه بالكثير من الاحترام ينطلق بدءاً من الحوارك. ويعتبر «ڤيزيلوڤسكي» الموضوعات توليفاتٍ من الحوارك. وقد قدم العلاقات المتبادلة بين هذه الحوارك من منظورٍ كمّي بحت، وكان يفسر ارتفاع النسبة في الحوارك المتكررة بالاستعارات أو الهجرات[6].

وقد نظر فيما بعد «ك. سبايس» «K.Spiess» و«فريديريك ڤون دير ليين» «F.von der Leyen»[7] وآخرون إلى الحوارك كعوامل تكرارٍ داخل القصة. فأما «آنتي آرن» صاحب الفهرس العالمي للحوارك الفولكلورية، وأما المدرسة («التاريخية - الجغرافية») الفنلندية في مجملها، فإنهما يجعلان من الموضوع الوحدة الجوهرية والطبيعية للفولكلور. كما يظهر الموضوع كوحدةٍ ثابتةٍ في الدراسة الشهيرة التي خصصها للقصة عالم أوديسا «ڤولكوڤ»[8] «R.Volkov».

ويُبيّنُ «پروپ» من الصفحات الأولى لـ «مورفولوجيا القصة» - وهو يحاجج سابقيه بحزمٍ - قابلية الحوارك والموضوعات أيضاً للتقسيم. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فإنه يبيّن غياب الحدود الدقيقة للموضوع، والمعايير الراسخة التي تسمح بتحديده إذا ما أراد المرء أن يصل إلى تمييزٍ أكيدٍ بين الموضوعات المستقلة ومتغيراتها. فلا الموضوعات، ولا الحوارك في رأي «پروپ» - وعلى الرغم من طابعها التكراري - قادرة على تفسير وحدة الشكل النوعية للقصة العجيبة. ومهما بدا الأمر متناقضاً للوهلة الأولى فإن الموضوعات والحوارك تشكل العناصر المتبدلة والمتغيرة في القصة. ومن الملائم أن نضيف إلى هذا أن انضمام الحوارك داخل الموضوع، أو - بشكلٍ أدق - تجميعها وتوزيعها يخضع لبنيةٍ تركيبيةٍ ثابتةٍ خاصةٍ

بالقصة (*).

وفي وقتٍ معاصرٍ لـ «پروپ» أو في ما قبله بقليل، فقد تمّ إبراز مشاكل الدراسة البنيوية والمورفولوجية في المقال البالغ الأهمية لـ «أ نيكيفوروڤ» «A.Nikiforov» (هذا المقال الذي كتب في عام 1926 ونشر في عام 1928)[10]. وقد تمت صياغة الملاحظات المفيدة التي وردت فيه على شكل عدة قوانين مورفولوجية، وهي قانون تكرار العناصر الديناميكية في القصة بغية إبطاء سيرها العام أو تعقيده، وقانون المحور التركيبي (كأن تحتوي قصةٌ ما على بطلٍ أو اثنين يمكنهما أن يكونا أو لا يكونا في سويةٍ واحدةٍ)، وأخيراً «قانون الصياغة المقولاتي أو القواعدي للحدث».

ويقترح «نيكيفوروڤ» معاينة «الأفعال السردية» وتجميعها وفقاً لنموذج تشكيل الكلمات في اللغة. ويمكن التمييز في ضوء ملاحظاته بين الأفعال السردية «السوابق» (ذات الإمكانات الإبدالية الكبيرة)، والأفعال السردية «الجذور» (والتي لا تخضع للتغير إلا قليلا)، والأفعال السردية «اللواحق»، والأفعال السردية «المصرّفة». وتقترب أطروحة «نيكيفوروڤ» ـ القائلة بأن وظيفة الشخصية ودورها الديناميكي في القصة هو وحده الذي يبقى ثابتاً في القصة ـ من تصور «پروپ». فالشخصية الرئيسية في رأي «نيكيفوروڤ» هي الحاملة للوظيفة البيوغرافيا، في حين تحمل الشخصيات الثانوية وظائف لتعقيد الحبكة (كوظيفة القيام بمساعدة البطل أو اعتراضه أو الدوران في فلك رغباته)، ومن المدهش أن نرى أن التصويرة التي يقترحها «نيكيفوروڤ» تستبق النموذج البنيوي للفعّالين «modèle structural des actants» كلمةً فكلمةً عند «غريماس» في كتابه الذي بعنوان «علم المعنى البنيوي» «Sémantique structurale» (1966).

إن تجميع وظائف الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية في كميةٍ معينةٍ من التوليفات يُعدُّ في رأي «پروپ» المحرك الأساسي لتشكيل الموضوع. وهذه الأفكار وغيرها شديدة الخصب إلا أنها ـ لسوء الحظ ـ لم يتم بسطها في بحثٍ

(*) وقد سبق لـ «بيديه» في كتابه الشهير عن «الأمثولة»[9] أن اهتم بمشكلة التمييز بين العناصر المتغيرة والعناصر الثابتة في القصة. ولكنه لم يفلح ـ في ما أشار «پروپ» ـ في الفصل بينها بوضوحٍ، أو وصفها.

منهجي لدراسة التآليف السردية على غرار ما فعل «پروپ». وفضلاً عن ذلك فإن المستويات عند «نيكيفوروف» (كمستوى الموضوع والأسلوب وغيرها ليست متمايزةً بشكلٍ كافٍ. وأخيراً فإن المبادىء البنيوية ذاتها لا تتعارض بوضوحٍ كافٍ مع التصورات الذرية، في حين بيّن «پروپ» في عمله بشكلٍ مقنعٍ أن خصوصية القصة العجيبة لا تكمن في حواركها (والإ فإن كافة الحوارك أو على الأقل عدداً مما يماثلها يتواجد في أجناسٍ أخرى)، وإنما في بعض الوحدات البنيوية التي تتجمع الحوارك لها. ولقد حلّل «پروپ» سير الأحداث داخل القصص العجيبة المستمدة من مجموعة «أفانا سييف» ووجد أنه سيرٌ متطابقٌ في أغلب الأحيان على الرغم من أن الحوارك في غاية التنوع.

وقد اكتشف هذا العالم أن وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة والمتكررة في القصة العجيبة (والعدد الإجمالي لهذه الوظائف هو إحدى وثلاثون وظيفةً وهي: الابتعاد، والحظر، والتجاوز، والاستخبار، والإخبار، والخديعة، والتواطؤ، والإساءة (أو الحاجة)، والوساطة، وبداية الفعل المعاكس، والرحيل، وأولى وظائف المانح، وردّ فعل البطل، وتلقي الأداة السحرية، والتنقل في المكان، والمعركة، وسمة البطل، والانتصار، وسدّ الحاجة، وعودة البطل، والمطاردة، والنجدة، والوصول متنكراً، والمزاعم الباطلة، والمهمة الصعبة، والمهمة المنجزة، والتعرف واكتشاف الخديعة، والتجلي، والعقاب، والزواج.

وهذه الوظائف ليست كلها حاضرة على الدوام، ولكن عددها محدود، كما أن الترتيب الذي تظهر عليه أثناء سير الحدث ترتيبٌ واحد. وأما الأدوار (السبعة) التي توكل للشخصيات المحسوسة في القصة وصفاتها، فإنها ـ بدورها تبقى دوماً واحدة. وكل من هذه الشخصيات السبع ـ (أعني الأدوار)، وبشكلٍ أدق الخصم (أو المعتدي) والمانح والمساعد والأميرة أو أباها والطالب والبطل والبطل المزيف ـ تملك حقل عملها؛ أعني وظيفةً أو عدة وظائف. وهكذا شيدّ «پروپ» نموذجين بنيويين؛ الأول جاء مفصلاً (وهو التسلسل الزمني للأفعال)، والثاني جاء أكثر اقتضاباً (وهو الشخصيات). ومن هنا يأتي التحديدان المتمايزان اللذان يعطيهما «پروپ» للقصة العجيبة (فهي «مقصوصٌ مبنيٌ وفقاً للتالي المنظم للوظائف المذكورة بأشكالها المختلفة»، وهي «قصصٌ تتبع تصويرةً ذات شخصياتٍ

سبع»). ويضع حقل الأعمال (أي توزيع الوظائف تبعا للأدوار) النموذج الثاني موضع التبعية للنموذج الأول الذي يُعدّ النموذج الأساسي. إن رفض «پروپ» القيام بدراسةٍ للحوارك على حساب الوظائف هو الذي سمح له فعلاً بالانتقال من الذرية إلى البنيوية.

وأول عمليةٍ وأهم عمليةٍ يُخضع لها «پروپ» النص هي تجزئته وتقطيعه «Segmentation» إلى سلسلةٍ من الأفعال المتابعة. وينتج عن هذا أن «المحتوى الكامل لقصةٍ ما يمكن أن يُنَصَّ عنه» «énoncé» في جملٍ قصيرةٍ شبيهةٍ بهذه: يمضي الأبوانِ إلى الغابة..... يحظران على الأطفال الخروج.... يختطف التنين الفتاة.... الخ. فكل أنواع المسند «Prédicats» تعكس بنية القصة، وكل أنواع المسند إليه «Sujets» والمفعولات «Compléments» وأجزاء القول الأخرى تحدد الموضوع (انظر ص 141). وهذا ما يعني تكثيف محتوى القصة في سلسلةٍ من الجمل القصيرة تأخذ ـ فيما بعد ـ معنىً عاماً، إذ يتم تقليص كل فعلٍ محسوسٍ إلى وظيفةٍ محددةٍ يدل اسمها في شكله المصدري «Substantif» (كالابتعاد والخديعة والمعركة....) ـ وبطريقة مختصرةٍ ـ على فعل. ويمكننا باستخدام المصطلح المعاصر أن نصف مقطعاً نصياً ما يحتوي على هذا الفعل أو ذاك (أي على الوظيفة الموافقة له) بأنه سلسلةٌ تأليفيةٌ سردية. وتشكل كافة الوظائف التي تتالى زمنياً نوعاً من النسق التأليفي الخطي. ولا يَعدّ «پروپ» جملة الاستثناءات الخارجة عن مصادرته «son postulat» انقطاعاً للتسلسل السردي، وإنما هي دخولٌ جزئيٌ لتسلسلٍ معكوس. وأما الوظائف فليست كلها حاضرةً بالضرورة في القصة، غير أن الوظيفة ـ من حيث المبدأ ـ تستدعي (أو تنطوي على) الوظيفة الأخرى. وفي بعض الحالات حيث «تتحقق الوظائف على حد تعبير «پروپ» بطريقةٍ متطابقةٍ تماماً» ـ وذلك بسبب «إدغام شكلٍ في شكلٍ آخر» ـ فإننا لا نستطيع التعرف على الوظيفة إلا تبعاً لنتائجها.

ويقدم «پروپ» مثالاً على إدغام الوظائف هو إدغام الإرسال البدئي للبطل في وظيفة المهمة الصعبة. كما أنه يقدم لذلك أمثلة اختيار المعتدي أو المانح للبطل. ويلحّ «پروپ» بشدة على عدم الخلط بين الوظيفة الأولى للمانح (كاختيار البطل للحصان عند «بابا ياغا») والمهمة الصعبة التي يوكلها المعتدي (كاختيار البطل ابنة

إله البحر خطيبةً له من بين اثنتي عشرة فتاة). وهذا الإلحاح شديد الأهمية ـ كما سنرى فيما بعد ـ لأن تعارض هاتين الوظيفتين (الاختبار التمهيدي الذي يوفر للبطل الأداة السحرية، والاختبار الأساسي الذي يؤدي إلى سدّ الحاجة) يرتبط بشكلٍ وثيقٍ بخصوصية القصة العجيبة كجنس. صحيح أن «پروپ» لا يقدم مثل هذه الأطروحة، غير أن تحليله يقود إلى هذه الفكرة.

ويكتسب اكتشاف «پروپ» للطابع الثنائي الذي يميز معظم الوظائف (كالحاجة/ سدّ الحاجة ـ والحظر/ تجاوز الحظر ـ والمعركة/ الانتصار... الخ) أهميةً استثنائيةً من منظور المقاربة البنيوية، ولنذكر هنا أن «پروپ» قد حاول جاهداً أن يصف بنية القصة العجيبة في مجملها. وقد أفضى التحليل الذي أجراه على مستوى الموضوع (وبشكلٍ جزئيٍ على مستوى نظام الشخصيات إلى وضع تصويرةٍ معينةٍ لا تتغير؛ تصويرةٍ تبدو بقية القصص بالقياس إليها ـ لدى تناولها واحدة فواحدةً ـ نسقاً من المتغيرات. ولكن «مورفولوجيا القصة «تتضمن أيضا وسائل لتحليل الأنماط والمجموعات المتمايزة داخل القصة العجيبة بشكل عام (أعني في إطار هذا العنصر اللامتغير). فقد لاحظ «پروپ» على سبيل المثال ـ أن زوجين من الوظائف (H- J وM- N؛ أعني المعركة مع المعتدي والانتصار عليه، والمهمة الصعبة والحل) لا يلتقيان أبداً على وجه التقريب داخل القصة الواحدة، ولكنهما يحتلان تقريباً نفس المكان داخل نسق الوظائف. ويمكننا اليوم أن نقول إن H- J و M- N توجدان داخل علاقة توزيعٍ متكامل. وبالفعل فإن «پروپ» يعتبر أن القصص ذات الوظيفتين H- J والوظيفتين M- N تنتمي إلى تشكيلاتٍ مختلفة. وفضلاً عن ذلك، فهو يقترح التمييز بين نمطين من القصص وذلك تبعاً لأصناف الوظيفتين A (إساءة) وa (حاجة) التي توجد حتما في كافة القصص. وبالربط مع ما أتينا عليه للتو فإننا لا نجد بدّاً من الإشارة إلى أهمية الملاحظة (التي وردت في موقعٍ آخر من هذا الكتاب) والتي تتعلق بالشكلين اللذين تأخذهما الحالة البدئية التي تتضمن الباحث وعائلته، أو الضحية وعائلته. وللتمييز بين أنماط القصص فإنه من المفيد أن نذكّر أيضاً بالتوازي بين القصص التي يكون فيها دور المعتدي منوطاً إما بأنثى التنين، وإما بزوجه الأب. ويمكن استعمال هذه الملاحظات كمرتكزٍ لتحليل أنماط القصص العجيب.

ولقد أدى نشر «مورفولوجيا القصة» إلى ظهور ملخصين إيجابيين؛ أولهما لـ «زيلنين»[11] «D.Zelenin»، والثاني لـ «بيريتز»[12] «V.Peretz». فأما «بيريتز» فقد كان يعتبر أعمال «بروپ» تطويراً لأفكار «غوته» و«بيديه» و«ڤيزيلوڤسكي» على وجه الخصوص. على أنه كان يشير إلى أصالة التحليل الوظيفي الذي اقترحه العالم الشاب، وطابعه المنعش للذهن. ومن بين ملاحظاته الأكثر فائدةً أن القواعد ليست ركيزة اللغة، وإنما تجريدها. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فإن استخراج «شكل بدئي» «Proto- forme» للقواعد انطلاقاً من وصف وظائف القصة أمرٌ مشكوكٌ في جدواه. وأما المقال القصير نسبياً لـ «زيلنين» فإنه ـ في مجمل القول ـ لا يتعدى عرض المواقف الجوهرية عند «بروپ». ولكنّ زيلنين يختتم مقاله بالتعبير عن ثقته في ما سيكون لهذه الطريقة من مستقبلٍ عظيم. ولقد تبينت الطبيعة المتنبئة لهذه الكلمات على الرغم من طول الزمن الذي انقضى لتحقيقها. فلأسبابٍ مختلفةٍ شهد الاهتمام المنصب على قضايا الشكل في الدراسات الأدبية السوڤييتية خلال الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن انحداراً كبيراً.

لقد كان كتاب «بروپ» الذي يفتح آفاقاً واسعةً لتحليل القصة والفن السردي بشكلٍ عامٍ سابقاً لأبحاثٍ بنيويةٍ ونمطيةٍ عديدةٍ تمت في الغرب. ففي الدراسة الأحادية الموضوع التي قام بها «أندريه جول» «A.Jolles» بعنوان «أشكالٌ بسيطة»[13] والتي ظهرت بعد «مورفولوجيا القصة» بعامٍ واحدٍ، كانت القصة ما تزال معتبرةً «أُحادةً» «Monade» لا تتجزأ. أو «شكلاً بسيطاً أولاً». وأما خصوصية الأشكال البسيطة كجنسٍ، فقد كانت تُستخرج من تصوراتٍ تتضمنها اللغة ذاتها مباشرة. فالقصة تتفق في راي «جول» مع المستوى المثالي لصيغة الترجي. وبالتعالق «Corrélativement» فإن السيرة ترتبط بالصيغة الطلبية «Impératif» بينما ترتبط الأسطورة بالصيغة الاستفهامية. (*)

(*) ويقترح مقال «بوغاتيريف» و«جاكوبسون» «P.Bogatyrev et R.Jakobson» مقاربةً وظيفيةً وبنيويةً للفولكلور والإيتنوغرافيا (1929)[14]. وفي تعليقه على الطبعة الأمريكية للقصص الروسية عام (1945)[15] يشير «جاكوبسون» إلى قيمة البحوث المورفولوجية التي قام بها «نيكيفوروف» وخاصةً تلك التي قام بها «بروپ» لافتاً ـ بشكلٍ خاصٍ ـ إلى قرابتها النظرية مع الأعمال التي تم القيام بها في اللسانيات

وعرف كتاب «پروپ» بعد ظهور طبعته الإنكليزية في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1958 حياةً جديدةً كان لا بد منها بفضل نجاح الفيلولوجيا والأنتروپولوجيا البنيويتين. وقد قامت «س.ب جاكوبسون» «S.P.Jakobson» في المدخل الذي أعدته للطبعة الأمريكية بتقديم «پروپ» على خطأ منها على أنه شكلاني روسيٌ من أكثر الشكلانيين أورثوذوكسيةً ونشاطاً. وهي تقارن انتقال «پروپ» في «مورفولوجيا القصة» من البحث التزمني إلى البحث التزامني بمواقف المدرسة التاريخية ـ الجغرافية المعروفة باسم المدرسة الفنلندية الأمريكية (هذه المدرسة التي كانت بشخص «شيخ» الدراسات الأمريكية الفولكلورية «س. تومپسون» «S.Tompson» تحتل مكانةً بارزةً في الولايات المتحدة وحتى عهد قريب). ولنذكِّر هنا بأن «پروپ» في «مورفولوجيا القصة» يناهض المدرسة التاريخية الجغرافية أكثر مما يناهض المقارنة التزمنية. . . . (فالتزامن ـ في رأيه ـ يجب أن يسبق التزمن).

* * *

وقد لاقت الترجمة الإنكليزية لـ «مورفوجيا القصة» قبولاً رائعاً في العرض الذي قدمه «م. جاكوب» «M.Jacobs»[18] والعرض الذي قدمه «كلود ليڤي ستروس»[19]. كما كان للترجمة الإنكيزية لكتاب «پروپ» صدى كبيرٌ جداً. ولقد استُقبل عمل «پروپ» الذي كان قد انقضى على ظهوره ثلاثون عاماً كحدثٍ غايةٍ في الجدة،

البنيوية. وبعد ذلك بكثير، ونتيجة التأثر الشديد بالعلوم الروسية اقترح «ستيندو پيتيرسون» «S.peterson» في عام 1948 لدى تحليله لأحد الأقوال (المتعلقة بموت البطل الذي يتسبب به حصانه الخاص) التمييز بين عناصر الموضوع الديناميكية اللامتغيرة، والعناصر المتغيرة النافلة. ولكن تحليله يتضمن عودةً جزئيةً إلى نظرية «پروپ» و«بيديه». وهو يعتبر ـ مخطئاً ـ أن العناصر الديناميكية بمثابة جملة العناصر النافلة[16].

ومن جهة أخرى، فإنه يجدر بنا أن نذكر بالمحاولة التي قام بها«إيتيين سوريّو»«E.souriau» لتحليل الدراما بنيوياً. وهو يميز وظائف(ستّاً) تتفق والقوى المشار إليها بمصطلحات تنجيمية، ويتم التعبير عنها من خلال الشخصيات ويقابل «سوريّو»[17] بين هذه الوظائف وحالاتٍ عديدةٍ جداً(وعددها210441). وتذكّر منهجية «سوريّو» بمنهجية «پروپ» ولكنها أقل منها إتقاناً.

واستُخدم على الفور كنموذجٍ بنيويٍ لتحليل النصوص الفولكلورية، ونصوصٍ سرديةٍ أخرى من بعد. وكان تأثيره في الأعمال المنصبّة على علم المعنى البنيوي «Sémantique structurale» كبيراً جداً.

وحقيقة القول إن الأبحاث البنيوية والنمطية في ميدان الفولكلور لم تظهر في الغرب ـ في فرنسا والولايات المتحدة ـ إلا في الخمسينيات. وكان ظهورها مرتبطاً بنجاح المدرسة الإتنوغرافية؛ مدرسة النماذج الثقافية «Modèles culturels» وبشكلٍ خاصٍ تحت تأثير التطور المفاجيء للسانية البنيوية وعلم العلامات «Sémiotque». ولقد كان للمقالة المتميزة التي ظهرت في عام 1955 بقلم الإتنوغرافي اللامع «كلود ليڤي ستروس»[20] بعنوان التحليل البنيوي للأسطورة «طابع البيان العلمي. ومن الصعب الخوض في مدى معرفته المسبقة بكتاب «بروب» في الروسية. ولم يكتف «ليڤي ستروس» بالسعي إلى تطبيق مبادىء اللسانيات البنيوية على الفولكلور، وإنما اعتبر الأسطورة ظاهرةً لسانية تنهض على مستوىً أعلى من مستوى الوحدة الصوتية الصغرى أو الصريت «Phonème» والوحدة الصرفية الصغـرى أو الصُريف «morphème» والـوحـدة المعنوية الصغـرى أو المُعينى «Sémanthème»[*]. فالوحدات الأسطورية الصغرى «mythèmes» هي وحدات تكوينية كبيرة «des grandes unités Constitutives» يجب البحث عنها على مستوى الجملة. فإذا قطعّنا الأسطورة إلى جملٍ قصيرةٍ، ثم وضعناها الواحدة تلو الأخرى على بطاقاتٍ مستقلةٍ، برزت وظائف محددة، وأدركنا في الوقت نفسه أن للوحدات الأسطورية الصغرى طابع العلاقة (حيث تُسند كل وظيفةٍ إلى فاعلٍ محدد). وربما بدا «ليڤي ستروس» هنا بالتحديد قريباً إلى أقصى الحدود من «بروب». ولكننا نتبين ـ فيما بعد ـ فروقاً كبيرةً يفسرها جزئياً ـ وجزئياً فقط ـ أن

(*) لهذه المفردة استعمالان: الأول ونجده عند«شارل بالي»«Ch. Bally» ويدل به على فكرةٍ لفظيةٍ بحتة؛ فكرة تستبعد العلامات القواعدية مما يجعل من هذه المفردة مرادفاً لمفردة «لُفيظ» «Lexème» وهذا هو المعنى الذي يعيد إليه السياق هنا.

والثاني نجده عند«بوتييه»«B.pottier»ويدل به على جزء من أجزاء المعناة «Sémème» الثلاثة وهي«مُعينى» «Sémantème» و«مُريتبة» «Classème» و«إمكانة» «Virtuème».

«ليڤي ستروس» يشتغل - قبل كل شيء «على الأساطير، بينما يشتغل «پروپ» على القصص. ولا يجوز أن ننسى حقاً أن هذين العالمين يعترفان بالتشابه بين الأسطورة والقصة. فـ «پروپ» يصف القصة العجيبة بالأسطورية (إذ تتأسس القصة في تكوينها على الأسطورة). ويرى «ليڤي ستروس» في القصة أسطورةً «خَبَثْ» «إلى حدٍ ما. وينطلق من الافتراض بأن الاسطورة - خلافاً للظواهر اللسانية الأخرى - تنتمي مباشرة إلى المقولتين «السوسيريتين»: «اللغة» و«الكلام». فالأسطورة - من حيث هي سردٌ تاريخيٌ للماضي - هي تزمنيةٌ وغير قابلة للارتداد في الزمن «irréversible». ومن حيث هي أداةٌ لتفسير الحاضر (والمستقبل) هي تزامنيةٌ قابلةٌ للارتداد(*). وبسببٍ من تعقيد الأسطورة وثنائيتها فإن وحداتها التكوينية الأصلية تفصح عن طبيعتها الدالة لا كعلاقاتٍ معزولةٍ وإنما كحزماتٍ وحسب؛ أعني توليفاتٍ من العلاقات ذات البعدين التزمني والتزامني. وهذه الحزمات من العلاقات تظهر على المستوى المنهجي عندما تكتب المتغيرات المختلفة للأسطورة الواحدة تحت الأخرى. فعلى المستوى الأفقي يحصل المرء على تتابعٍ زمنيٍ للأحداث والحلقات الأسطورية. وعلى المستوى العمودي تتجمع العلاقات في حزماتٍ بحيث يمثل كل عمودٍ حزمةً من العلاقات يكون المعنى فيها مستقلاً عن تتابع الأحداث داخل كل متغيرٍ من متغيرات الأسطورة. فالبعد الأفقي ضروري لقراءة الأسطورة. والبعد العمودي ضروري لفهمها. وتؤدي المقارنة بين متغيرات إحدى الأساطير، ومتغيرات أساطير أخرى إلى نظام ذي أبعاد متعددة.

وعندما استخرج «ليڤي ستروس» بما يتفق وهذا المنهج متغيرات أسطورة «أوديب» سَطَّرَ أربعة أعمدة يعبر الأول منها وهو («قدموس» يبحث عن «أوروپا» - «أوديب» يتزوج من «جوكاست» - «أنتيڤونا» تدفن «پولينيس») عن الإفراط في التقدير؛ أي تضخيم علاقات القرابة. ويعبّر الثاني وهو (أهل سبارطة يقتتلون - «أوديب» يقتل «لايوس - «إيتيوكل» يقتل «پولينيس») عن النقص في التقدير. وأما

(*) ويمكن أن نشير عبوراً إلى أن «ليڤي ستروس» - وعلى امتداد ملاحظاته القيمة - يفضي عبثاً بالتماثل اللافت بين الأسطورة واللغات الطبيعية إلى حد المشابهة الكاملة، لابل إلى حد المطابقة. وعلى أية حال فإن هذا لايغير في شيء من أساس المشكلة.

العمود الثالث («قدموس» يقتل التنين ـ «أوديب» يذبح «أبا الهول») فيشخص نفي الولادة من الأرض «La négation de l'autochtonie» حيث يتعلق الأمر بالانتصار على الوحوش الأرضية التي تمنع البشر من الولادة من الأرض، وتمنعهم من الحياة. وأما العمود الرابع (وفيه تشير أسماء أسلاف «أوديب» إلى عاهةٍ جسديةٍ تحول بينهم وبين السير المتصب) فعلى علاقة إيجابية مع الولادة من الأرض حيث لم يكن البشر الطالعون من الأرض ـ تبعاً للأسطورة ـ ليتمكنوا دوماً في الفترات الأولى ـ من السير.

ويرى «ليڤي ستروس» المعنى العام لأسطورة «أوديب» في استحالة إقرار البشرية التي تؤمن بولادة الإنسان من الأرض (على غرار النبات) بأن الرجل يولد من الرجل والمرأة، أو بأن الواحد يولد من اثنين. وفي رأي «ليڤي ستروس» فإن التعالق بين الأعمدة الأربعة هو الوسيلة المتميزة لتجاوز النقيضة «Antinomie» المشار إليها دون حلها، وذلك بالإفلات من المشاكل عن طريق الإبدال. وقد سعى «ليڤي ستروس» ـ على حد ما يقول هو بنفسه ـ إلى قراءة أسطورة «أوديب» على الطريقة «الأمريكية» مهتدياً بخصوصيات الأساطير الأكثر قدماً منها عند هنود البويبلو» الأمريكيين. ففي تحليله لأساطير قبيلة الـ «زوني» «Zuni» يحاول «ليڤي ستروس» أن يبرهن على أن الأسطورة تحسم المعضلة «حياة / موت»، وأن هذا الاختيار يحدد بنيتها. ولكن «ليڤي ستروس» اعتبر الأسطورة ـ وقبل كل شيءٍ ـ أداةً منطقيةً لتجاوز النقائض (واضعاً في الحسبان خصوصيات الفكر البدائي). فالفكر الأسطوري ـ على حد قوله ـ ينطلق من تبيين حدّين متناقضين إلى وساطةٍ تدرجية. فالمشكلة لم تحل حقاً، ولكنها رفعت بحيث إن زوجاً من الأقطاب المتباعدة تم إبداله بتقابلٍ أقل بعداً. فلقد تحول التقابل بين حياة وموت إلى تقابلٍ بين عالمٍ نباتيٍ وعالمٍ حيواني. وهذا التقابل يتحول بدوره إلى تقابلٍ بين غذاءٍ نباتيٍ وغذاءٍ حيواني. وهذا التقابل الأخير يسقط عندما يتم تصور الوسيط نفسه ـ أي البطل الثقافي الأسطوري ـ على هيئة حيوانٍ يتغذى بالجيف (كالقيّوط «ذئب أمريكي صغير»، أو غراب هنود الشمالي الغربي)، ويقف لهذا السبب في الوسط بين الجوارح ـ الكواسر من جهة والعواشب من جهة أخرى. ويرى «ليڤي ستروس» أن تراتبية العناصر الأساسية في القصة «الزوني» تتفق وحركة الحياة نحو الموت،

والموت نحو الحياة وذلك على المسار البنيوي الذي سبق أن وصفناه. وبهذه الحزمة المنطقية نفسها ترتبط الصيرورة الأسطورية - التي تتمثل بتجاوز النقيضات - بين تصور استمرارية الجنس البشري عن طريق ولادته من الأرض (على غرار النمو في النبات) والتغيير الفعلي للأجيال كدورة وفياتٍ وولادات. ومن هنا تفسير «ليڤي ستروس» لأسطورة «أوديب» اليونانية.

فـ «ليڤي ستروس» الذي لا يرى فرقاً من حيث المبدأ بين الأسطورة والقصة يميل إلى أن يجعل من بطل القصة - كشخصية اليتيم عند الهنود، أو «ساندريلا» في القصة الأوروبية - وسيطاً. والوساطة ترتبط في رأيه بنوعٍ من الثنائية التي تميز الشخصيات الأسطورية وشخصيات القصص على حد سواء. عدْ إلى مقاله عن كتاب «روت» «Root» الذي يتصل بالدورة العجيبة لقصة «الساندريلا»)[21]، وشخصيات الأزاعر أصحاب المقالب «Trickster» الأسطوريين بشكل أخص. ويقترح «ليڤي ستروس» التعبير عن بنية الأسطورة بنموذجٍ عن عملية الوساطة بالصيغة التالية:

$$Fx(a): Fy(b) \simeq Fx(b): Fa\text{-}1(y)$$

حيث a وb عبارة عن حدين (مُفاعل «acteur» - شخصية) يرتبط أولهما (a) بوظيفةٍ سلبيةٍ صرف (x)، ويرتبط الثاني (b) بوظيفةٍ إيجابيةٍ (y) وإن كان قابلاً أيضاً لاكتساب الوظيفة السلبية (x) متحولاً في هذه اللحظة إلى وسيطٍ لـ (x) و(y). ويقدم جزءا الوظيفة حالتين تتميزان بنوعٍ من التكافؤ équivalence. ففي الجزء الثاني من الصيغة (وبالتعالق في النصف الثاني من الصيرورة الأسطورية أو الموضوع) يتم إبدال أحد الحدّين بضده مما يعطينا قلباً «Inversion» بين قيمة الوظائف وحدّي العنصرين. ولما كان الحدّ الأخير - بشكلٍ دقيقٍ - هو Fa-1 (y) فإن هذا يشير إلى أن الأمر لا يتعلق بإلغاء الحالة البدئية وحسب، وإنما بمكتسبٍ إضافي؛ بحالةٍ جديدةٍ هي نتيجة نوعٍ من التطور الإهليلجي.

وفي مقالٍ قصيرٍ خصصه «ليڤي ستروس» لفولكلور الـ «ويناغو» «winnebago» يقدم الكاتب تحليلاً بنيوياً مقارناً (ودوماً على طريقته) لأربعة مواضيع تعالج قدر الأبطال الخارق للعادة.

1 - حكاية مراهقين ماتوا على يد الأعداء من أجل مجد القبيلة.

2 ـ حكاية رجلٍ قام بإعادة زوجته من عالم الأرواح بعد أن تغلب عليهم.

3 ـ حكاية نصرٍ حققه الأفراد الأموات في جمعية الشامان «les chamans» الطقوسية على الأرواح مما أعطاهم الحق في التجسد ثانيةً.

4 ـ حكاية يتيمٍ أعاد بانتصاره على الأرواح ابنة الزعيم التي كانت تهواه.

ويمكن تحليل الفروق بين هذه الموضوعات الأربعة تبعاً للعناوين: «تقديم الضحية»: من أجل الآخر (2)، من أجل المجموعة (1)، من أجل الذات (3) الموت كـ: معتدٍ غير بشري (4)، معتدٍ بشري (2)، مُغْوٍ (1) رفيق (4)، «فعل منجز»: ضد المجموعة (4)، خارج المجموعة (2)، من أجل المجموعة (1)، داخل المجموعة (3) ثم يتم تصنيف التقابلات على النحو التالي: طبيعة / ثقافة، حياة/ موت، «موت إضافي» للأرواح/ «حياة منقوصة» للأبطال الذين قدموا بقية حياتهم لجماعتهم، حياة عادية/ حياة خارقة للعادة (ويأخذ التقابل الأخير في الأسطورة رقم (4) طابعاً سلبياً معكوساً). ولا تقل دراسة أسطورة «أزديڤال»[22] «Azdiwal» عند قبيلة «تسيماشيان» «Tsimachian» طرافةً عن هذه الدراسة.

وهناك أيضاً تحليلات للأساطير مثيرة للاهتمام وذلك في الدراسات النظرية الواسعة والأحادية التي خصصها «ليڤي ستروس» لمشكلات الفكر البدائي[23] وعالم الأساطير[24]. ولقد كانت تصورات «ليڤي ستروس» في هذا الميدان عميقةً جداً ومثيرةً جداً للاهتمام. فهو يصارع ضد فكرة الضعف التي ارتبطت تقليدياً بالفكر البدائي، كما يصارع ضد الطابع المحسوس والحدسي الصرف الذي يُعزى إليه، وضد مزاعم عجزه عن التعميم. وقد تمكن «ليڤي ستروس» ـ وهو يلح على العقلية الأصلية للفكر البدائي ويحلل طابعها النوعي ـ أن يبرهن بشكلٍ ساطعٍ على أن التسميات الطوطمية للمجتمعات البدائية إنما تُستعمل في بناء تصنيفاتٍ معقدةٍ شبيهة بالمادة المستعملة في نظام من العلامات. وهو يقدم تحليلاً جديراً بالاهتمام لبعض التقابلات المعنوية «Sémantiques» الجوهرية (كالطازج والمطبوخ...... وغيرها) لفهم التصورات الأسطورية والسلوك الطقوسي لدى هنود أمريكا الجنوبية. وتسمح معرفة الأعمال الأساسية عند «ليڤي ستروس» بفهم الخصوصية التي تميز مقاربته للأسطورة، ونقاط القوة والضعف فيها. فهو يعتبر الأسطورة أداةً من أدوات

المنطق البدائي، ولذا فعلى الرغم من الاعتبارات السديدة والنفاذة المتعلقة بالمناهج البنيوية لتحليل الأسطورة، فإن دراساته ـ على المستوى المحسوس ـ تمثل تحليلاً لبنية الفكر الأسطوري، لا تحليلاً للمقصوص الأسطوري.

فمن حيث المبدأ يضع «ليڤي ستروس» في الحسبان الجانب السردي (تبعاً للإحداثية الأفقية) ولكنه في الواقع يصب كل اهتمامه على «حزمات العلاقات» ودلالاتها الرمزية والمنطقية. فأما «پروپ» فإنه ـ في بحثه عن خصوصية القصة العجيبة كجنس أدبي ـ يتفحص المقصوص قبل كل شيء، ويحلل التطور الزمني ومن ثمَّ مجمل التآليف السردية، وذلك ليضيء دلالة كل سلسلةٍ تأليفيةٍ داخل موضوعٍ محدد. ولذا فقد جاء نموذجه البنيوي خطياً. ولم تأخذ وظائفه تأويلاً إيتنوغرافياً (على المستوى التكويني) إلا في المرحلة التالية من بحوثه (التي تعكسها دراسته التي بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة»).

و«ليڤي ستروس» يهتم قبل كل شيء بـ «المنطق» الأسطوري. ولذا فهو ينطلق من الأسطورة، ولا يربط بين الوظائف إلا بشكلٍ عموديٍ ساعياً بهذا إلى استخلاص حقل أمثالي من مواجهة التغيرات بعضها مع بعض. فالنموذج البنيوي عنده غير خطي. والتمييز التاريخي بين الأسطورة والقصة غير معبّر، إضافة إلى أنه لا يحمل طابع المبدأ. ولصيغة الوساطة «médiation» عنده نوع من العلاقة مع تحليل الموضوع إذ إنها تسعى إلى إدراك «ارتداد» الحالات في الخاتمة، وإدراك الطابع اللولبي للبسط. ولكن خصوصية الموضوع هذه إنما يدركها «پروپ» بشكلٍ أكثر محسوسية. فالبطل لا يسدّ الحاجة وحسب (هذه الحاجة التي يكون هو أو مساعدوه السحريون مرغمين على التصرف من أجلها «بشكلٍ سلبيٍ» تجاه المعتدي. عدْ إلى ثنائية الحدّ b عند «ليڤي ستروس»)، وإنما يبني حالةً جديدةً ويستحوذ على قيمٍ سحريةٍ إضافية.(*)

ويشتمل مقال «ليڤي ستروس» عن «مورفولوجيا القصة على حكمٍ إيجابي جداً على عمل «پروپ»، كما يشتمل على سلسلة من الملاحظات النقدية والاقتراحات

(*) ولأعمال «ليڤي ستروس» أثر كبير في ميدان الفولكلور والإتنوغرافيا كما أثارت سلسلةً من الأعمال التي قلدتها، وكثيراً من النقاشات[25].

البناءة. ولن تدهشنا هذه الانتقادات إذا وضعنا في الحسبان ما أتينا عليه سابقاً من اختلاف المقاربة بين هذين العالمين الكبيرين اللذين يبحثان عن الحلول لإحدى المشكلات وفقاً لمنهجين متعاكسين. ويعتبر «ليڤي ستروس» نقاشه مع «پروپ» نقاش البنيوي مع «الشكلاني». ويبدو له أن العالم الروسي يفصل الشكل عن محتواه، ويفصل القصة عن الأسطورة، ويهمل السياق الإتنوغرافي ويسعى إلى بناء قواعد بلا لفظ «Lexique» ناسياً أن الفولكلور ـ إذا ما تمّ تناوله كظاهرةٍ نوعيةٍ مختلفةٍ عن الظواهر اللسانية الأخرى ـ هو في الوقت نفسه ـ كما هي الحال في ما يتعلق بكلمات الكلمات ـ مفرداتٌ ونحوٌ وغير ذلك. وهذا ما يفسر اتجاه «پروپ» إلى اختزال كافة القصص في قصةٍ واحدة. وهكذا يقترح «ليڤي ستروس» ـ وقبل كل شيء ـ اكتشاف ثباتٍ أكبر وراء تنوع الوظائف مقدماً بعض الوظائف كنتيجةٍ لتحول وظائف أخرى (أعني جمع السلاسل البدئية والنهائية للوظائف كما هو الأمر في المعركة والمهمة الصعبة، أو المعتدين والغاصب. . . . (الخ)، ثم إبدال نسق الوظائف بتصويرة عمليات من نمط جبر «بول» «Bool» (كمجموعة تحولاتٍ لعددٍ صغيرٍ من العناصر). ويقترح «ليڤي ستروس» أن نرى في شخصيات القصة وسطاء يربطون بين تقابلاتٍ من نمط «مذكر ـ مؤنث» «أعلى ـ أسفل». . . . وغيرها.

وعندما يعلن «ليڤي ستروس» أنه من الممكن تفسير مختلف الوظائف على أنها ناتجةٌ عن تحول جوهرٍ واحدٍ، فإنه يقدم هنا فكرةً جديرةً بالاهتمام ولكنه من الأفضل القيام بمثل هذه المعاينة بعد تحليلٍ مورفولوجي، وليس بدلاً من هذا التحليل. ومن الصعب تحديد كافة أنواع الروابط بين الوظائف قبل استخراج الوظائف نفسها. ولا بد أن تكون هذه العملية الأخيرة مسبوقةً بتقسيم المقصوص إلى سلاسل تأليفيةٍ تتتالى ضمن نسقٍ خطيٍ زمني. وفي الحالة المعاكسة فإن تحديد الروابط بين الوظائف، وتجميع الوظائف في حزم، واكتشاف القيمة الرمزية لهذه الحزم. وصياغة الحقول الأمثالية. . . . كل هذا سينطوي على قدرٍ كبيرٍ من الاعتباطية، ولن يكون أكثر من فرضيةٍ بسيطةٍ مهما كانت هذه الفرضية أريبةً وحتى صحيحةً في بعض الأحيان.

وكان «پروپ» يعتبر تحليله للسلاسل التأليفية مدخلاً لتاريخ القصة، ودراسة «هذه البنية المنطقية المطلقة الخصوصية مما يهيء لدراسة القصة كأسطورة» (انظر

ص 7 من الطبعة الأولى)؛ أي بالتحديد ما يدعونا إليه «ليڤي ستروس». وليس تحليل البنية التأليفية مجرد مرحلة أولى ضرورية تفضي إلى تحليل البنية العامة للقصة. فهي تخدم مباشرة الهدف الذي وضعه نصب عينيه، وهو تحديد خصوصية القصة، ووصف وتفسير الوحدة التي تميز وحدة شكل بنيتها. ولذا فإن اختزال كافة القصص العجيبة في قصةٍ واحدةٍ ليس خطأً ارتكبه «ليڤي ستروس» وإنما هو الشرط الضروري لبلوغ الهدف المحدد. وأما اتهامه بالإهمال في ما يخص السياق الإتنوغرافي فغير عادل، ولا يمكن تفسيره إلا بجهل «ليڤي ستروس» بدراسة «پروپ» التي بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة». وأما ملاحظة «ليڤي ستروس» بشأن غياب السياق - وليس بشأن الماضي التاريخي - فتستدعي اعتراضاً، لأنه تخفى عليه تاريخية هذا السياق؛ أي التميز التاريخي من حيث المبدأ بين الأسطورة والقصة باعتبارهما درجتين من تاريخ السرد ترتبطان بعلاقةٍ نوعيةٍ من النمط: «سلف - خلف». ويعترف «ليڤي ستروس» نفسه أن التقابلات، وتنقُّل الموضوع، وإمكانية الاختيار، وحرية الإبدال..... كلها قد تعرضت في القصة للخبوّ. على أن الأمر ليس مجرد خبوّ، ولكنه بنتيجة تطور التخييل، فإن الجانب العجيب - وهو سلفاً اصطلاحيٌ جداً في القصة - يجد نفسه منقطعاً عن الإتنوغرافيا المحسوسة والمعتقدات والتعاليم الطقوسية التي تكون بدورها محددةً بوضوحٍ في أية ثقافة (وذلك على المستويين الإتني والتاريخي على قدم المساواة). وكما سنرى لاحقاً فليست شخصيات القصة وحدها، وإنما قواعد سلوكها أيضاً هي في القصة - أكثر مما هي في الأسطورة - اصطلاحيةٌ جداً، وتأخذ طابع قواعد اللعبة. فأما عن المعايير الأخلاقية والجمالية الجديدة في القصة، فإنها مختلفة سلفاً من الناحية النوعية عن النماذج الإتنوغرافية الأحادية المعنى القادرة على تفسير السلوك وتأويل العالم المحيط. وبهذه الطريقة فإنه ما من أساسٍ للاتهامات الشكلانية الموجهة ضد «پروپ». فـ «پروپ» نفسه رد على «ليڤي ستروس» في تذييله للترجمة الإيطالية لكتابه[26]، وبيّن أن «مورفولوجيا القصة» هي الجزء الأول، ولكنه الجزء الذي لا غنى عنه في دراساته المقارنة والتاريخية للقصة العجيبة، وأن غياب المصطلح الموحد، بالإضافة إلى ما وقعت فيه الترجمة الإنكليزية من سهوٍ وأخطاء قد أساء بشكلٍ لا إراديٍ إلى التأويل الصحيح للعديد من آرائه. وفضلاً عن ذلك فقد بيّن «پروپ» أن ما يعنيه - على وجه الخصوص - ليس الأسطورة وإنما القصة

العجيبة، بالإضافة إلى تحليل الموضوع والتركيب والجنس (وذلك بالمقابلة مع «ليڤي ستروس»)، وأنه لا مجال للتفكير في هذا النوع من التحليل إذا ما تجردنا كلياً عن البسط الزمني للمقصوص.

ومما هو غني عن البيان أن هذا لا يلغي البتة أهمية المشاكل التي طرحها «ليڤي ستروس». فبحثُ «پروپ» يزود حقاً بالقاعدة الضرورية للتحليل البنيوي للفولكلور السردي إذ إنه بعد ظهور عمله الكلاسيكي في الغرب لم يعد في وسع أية دراسةٍ عن النماذج البنيوية للفولكلور أن تتجاهله أو تتجاوزه كقاعدةٍ للبحث.

* * *

وفي ميدان البحوث الفرنسية حيث تنتشر البنيوية على وجه الخصوص، فإن ما يسترعي الانتباه قبل كل شيء هو سلسلة أعمال «غريماس» «Greimas». فهو يحاول في مقاله الذي بعنوان «وصف الدلالة وعلم الأساطير المقارن (1963)»[27] أن يضيء أبحاث «جورج دوميزيل» «G.Dumézil» في علم الأساطير المقارن مستعملاً حصراً منهج «ليڤي ستروس». ويعتبر «غريماس» أن الوحدات الأسطورية الصغرى ـ وعلى الرغم من المظهر الخارجي للمقصوص ـ ترتبط مع بعضها بعقدٍ أمثاليةٍ، وأن الصيغة النموذجية للأسطورة هي:

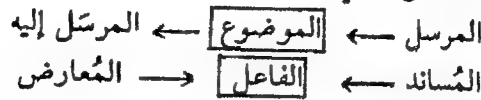
$$\frac{A}{\text{non } A} \simeq \frac{B}{\text{non } B}$$

وهذه الصيغة عبارة عن (تقابلين يرتبطان بتعالقٍ إجمالي). ولدى معاينته لسلسلةٍ من الموضوعات الأسطورية (كالعقد الاجتماعي، والخير والشر، والإفراط... وغيرها) ـ في أساطير متنوعة ـ يستخرج «غريماس» بعض التقابلات المعنوية التي تلعب دور العلامات المميزة «traits distinctifs» كالنافع والضار، والروح والمادة، والسلام والحرب، والتام والكوني)، كما يقدم بعض التصورات الأسطورية كتحولٍ لتصوراتٍ أخرى.

ويستعمل «غريماس» ـ في مقالاته التي بعنوان «القصة الشعبية الروسية: تحليل وظيفي ـ 1965»[28]، و«عناصر من أجل نظريةٍ لتأويل المقصوص الأسطوري ـ 1966»[29]، وكذلك في الأجزاء التي تتصل بهذا الموضوع من كتابه «علم المعنى البنيوي»[30] 1966) ـ الترجمة الإنكليزية لكتاب «پروپ» وذلك لدراسة بعض مظاهر

علم الدلالة اللساني، ويسعى إلى الجمع بين منهجي «پروپ» و«ليڤي ستروس»؛ أي بين الدراسة التأليفية والدراسة الأمثالية، وذلك لمعالجة تصويرات «پروپ» بالوسائل التي يزوده بها المنطق وعلم المعنى المعاصران.

ويتخذ «غريماس» ـ في تحليله للقصة ـ «پروپ» أساساً له يكمّله ويصوبه بنظرية «ليڤي ستروس». وعلى العكس من ذلك، فهو في تحليله للأسطورة ينطلق من «ليڤي ستروس» ليكمّله بنظرية «پروپ». وأما النموذج البنيوي للشخصيات؛ هذا النموذج الذي شيده «غريماس» معتمداً على المواجهة بين تصويرات «پروپ» و«سوريّو» فيأخذ الشكل التالي:



في «المرسِل» «destinateur» نتعرف عند «پروپ» على الطالب «mandateur» ووالد الأميرة. وفي المساند «adjuvant» نتعرف على المساعد «auxiliaire» السحري، والمانح. فالمرسل إليه «destinataire» ـ في القصة ـ يبدو وكأنه قد دمُج مع البطل الذي ما نلبث أن نتبين أنه الفاعل أيضاً. وأما الموضوع فهو الأميرة. وفضلاً عن ذلك فإن «غريماس» يعتبر المساند والمعارض شخصيتين ثانويتين ترتبطان بالظروف، وأنهما مجرد إسقاط لإرادة الفعل عند الفاعل نفسه. وفي رأي «غريماس» فإن التقابل بين المرسِل والمرسَل إليه «يتناسب مع صيغة المعرفة «modalité de savoir» في حين يتناسب التقابل بين «المساند والمعارض» مع صيغة القدرة «modalité de pouvoir» وأخيراً فإن صيغة «الإرادة» «vouloir» تتناسب مع التقابل بين الفاعل والموضوع. وتتحقق رغبة البطل في بلوغ الموضوع على مستوى الوظائف في مقولة البحث «La quête».

وفي ما يتعلق بالوظائف التأليفية فإن «غريماس» يبدأ باختزالها كثيراً من الناحية الكمية (إذ إنه بدلاً من إحدى وثلاثين وظيفة لا يبقى عنده إلا عشرون) ليجمعها في أزواج (مستعملاً ثنائية الوظائف التي أشار إليها «پروپ»). وهو يرى أن كل زوج يرتبط ـ في نفس الوقت ـ بعلاقة تضمُّنٍ (حيث تستدعي الوظيفة ظهور الوظيفة التي تليها في الترتيب التأليفي (Non S←S)، وعلاقة فصل (S ضد Non s) كنوعٍ من العلاقة الأمثالية المستقلة عن سير الموضوع والمنطق التأليفي الخطي. ويحاول

بالقصة (*).

وفي وقتٍ معاصرٍ لـ «پروپ» أو في ما قبله بقليل، فقد تمّ إبراز مشاكل الدراسة البنيوية والمورفولوجية في المقال البالغ الأهمية لـ «أ. نيكيفوروڤ» «A.Nikiforov» (هذا المقال الذي كتب في عام 1926 ونشر في عام 1928)[10]؛ وقد تمت صياغة الملاحظات المفيدة التي وردت فيه على شكل عدة قوانين مورفولوجية، وهي قانون تكرار العناصر الديناميكية في القصة بغية إبطاء سيرها العام أو تعقيده، وقانون المحور التركيبي (كأن تحتوي قصةٌ ما على بطلٍ أو اثنين يمكنهما أن يكونا أو لا يكونا في سويةٍ واحدةٍ)، وأخيراً «قانون الصياغة المقولاتي أو القواعدي للحدث».

ويقترح «نيكيفوروڤ» معاينة «الأفعال السردية» وتجميعها وفقاً لنموذج تشكيل الكلمات في اللغة. ويمكن التمييز في ضوء ملاحظاته بين الأفعال السردية «السوابق» (ذات الإمكانات الإبدالية الكبيرة)، والأفعال السردية «الجذور» (والتي لا تخضع للتغير إلا قليلا)، والأفعال السردية «اللواحق»، والأفعال السردية «المصرّفة». وتقترب أطروحة «نيكيفوروڤ» ـ القائلة بأن وظيفة الشخصية ودورها الديناميكي في القصة هو وحده الذي يبقى ثابتاً في القصة ـ من تصور «پروپ». فالشخصية الرئيسية في رأي «نيكيفوروڤ» هي الحاملة للوظيفة البيوغرافيا، في حين تحمل الشخصيات الثانوية وظائف لتعقيد الحبكة (كوظيفة القيام بمساعدة البطل أو اعتراضه أو الدوران في فلك رغباته)، ومن المدهش أن نرى أن التصويرة التي يقترحها «نيكيفوروڤ» تستبق النموذج البنيوي للفعّالين «modèle structural des actants» كلمةً فكلمةً عند «غريماس» في كتابه الذي بعنوان «علم المعنى البنيوي «Sémantique structurale» (1966).

إن تجميع وظائف الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية في كميةٍ معينةٍ من التوليفات يُعدُّ في رأي «پروپ» المحرك الأساسي لتشكيل الموضوع. وهذه الأفكار وغيرها شديدة الخصب إلا أنها ـ لسوء الحظ ـ لم يتم بسطها في بحثٍ

(*) وقد سبق لـ «بيدييه» في كتابه الشهير عن «الأمثولة»[9] أن اهتم بمشكلة التمييز بين العناصر المتغيرة والعناصر الثابتة في القصة. ولكنه لم يفلح ـ في ما أشار «پروپ» ـ في الفصل بينها بوضوحٍ، أو وصفها.

منهجي لدراسة التآليف السردية على غرار ما فعل «پروپ». وفضلاً عن ذلك فإن المستويات عند «نيكيفوروف» (كمستوى الموضوع والأسلوب وغيرها ليست متمايزةً بشكلٍ كافٍ. وأخيراً فإن المبادىء البنيوية ذاتها لا تتعارض بوضوحٍ كافٍ مع التصوراتِ الذرية، في حين بيّن «پروپ» في عمله بشكلٍ مقنعٍ أن خصوصية القصة العجيبة لا تكمن في حواركها (والإ فإن كافة الحوارك أو على الأقل عدداً مما يماثلها يتواجد في أجناسٍ أخرى)، وإنما في بعض الوحدات البنيوية التي تتجمع الحوارك لها. ولقد حلّل «پروپ» سير الأحداث داخل القصص العجيبة المستمدة من مجموعة «أفانا سييف» ووجد أنه سيرٌ متطابقٌ في أغلب الأحيان على الرغم من أن الحوارك في غاية التنوع.

وقد اكتشف هذا العالم أن وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة والمتكررة في القصة العجيبة (والعدد الإجمالي لهذه الوظائف هو إحدى وثلاثون وظيفةً وهي: الابتعاد، والحظر، والتجاوز، والاستخبار، والإخبار، والخديعة، والتواطؤ، والإساءة (أو الحاجة)، والوساطة، وبداية الفعل المعاكس، والرحيل، وأولى وظائف المانح، وردّ فعل البطل، وتلقي الأداة السحرية، والتنقل في المكان، والمعركة، وسمة البطل، والانتصار، وسدّ الحاجة، وعودة البطل، والمطاردة، والنجدة، والوصول متنكراً، والمزاعم الباطلة، والمهمة الصعبة، والمهمة المنجزة، والتعرف واكتشاف الخديعة، والتجلي، والعقاب، والزواج.

وهذه الوظائف ليست كلها حاضرة على الدوام، ولكن عددها محدود، كما أن الترتيب الذي تظهر عليه أثناء سير الحدث ترتيبٌ واحد. وأما الأدوار (السبعة) التي توكل للشخصيات المحسوسة في القصة وصفاتها، فإنها ـ بدورها تبقى دوماً واحدة. وكل من هذه الشخصيات السبع ـ (أعني الأدوار)، وبشكلٍ أدق الخصم (أو المعتدي) والمانح والمساعد والأميرة أو أباها والطالب والبطل والبطل المزيف ـ تملك حقل عملها؛ أعني وظيفةً أو عدة وظائف. وهكذا شيدّ «پروپ» نموذجين بنيويين؛ الأول جاء مفصلاً (وهو التسلسل الزمني للأفعال)، والثاني جاء أكثر اقتضاباً (وهو الشخصيات). ومن هنا يأتي التحديدان المتمايزان اللذان يعطيهما «پروپ» للقصة العجيبة (فهي «مقصوصٌ مبنيٌ وفقاً للتتالي المنظم للوظائف المذكورة بأشكالها المختلفة»، وهي «قصصٌ تتبع تصويريةً ذات شخصياتٍ

سبع»). ويضع حقل الأعمال (أي توزيع الوظائف تبعا للأدوار) النموذج الثاني موضع التبعية للنموذج الأول الذي يُعدّ النموذج الأساسي. إن رفض «پروپ» القيام بدراسةٍ للحوارك على حساب الوظائف هو الذي سمح له فعلاً بالانتقال من الذرية إلى البنيوية.

وأول عمليةٍ وأهم عمليةٍ يُخضع لها «پروپ» النص هي تجزئته وتقطيعه «Segmentation» إلى سلسلةٍ من الأفعال المتتابعة. وينتج عن هذا أن «المحتوى الكامل لقصةٍ ما يمكن أن يُنَصَّ عنه» «énoncé» في جملٍ قصيرةٍ شبيهةٍ بهذه: يمضي الأبوانِ إلى الغابة..... يحظران على الأطفال الخروج.... يختطف التنين الفتاة.... الخ. فكل أنواع المسند «Prédicats» تعكس بنية القصة، وكل أنواع المسند إليه «Sujets» والمفعولات «Compléments» وأجزاء القول الأخرى تحدد الموضوع (انظر ص 141). وهذا ما يعني تكثيف محتوى القصة في سلسلةٍ من الجمل القصيرة تأخذ ـ فيما بعد ـ معنىً عاماً، إذ يتم تقليص كل فعلٍ محسوسٍ إلى وظيفةٍ محددةٍ يدل اسمها في شكله المصدري «Substantif» (كالابتعاد والخديعة والمعركة....) ـ وبطريقة مختصرةٍ ـ على فعل. ويمكننا باستخدام المصطلح المعاصر أن نصف مقطعاً نصياً ما يحتوي على هذا الفعل أو ذاك (أي على الوظيفة الموافقة له) بأنه سلسلةٌ تأليفيةٌ سردية. وتشكل كافة الوظائف التي تتالى زمنياً نوعاً من النسق التأليفي الخطي. ولا يَعدّ «پروپ» جملة الاستثناءات الخارجة عن مصادرته «son postulat» انقطاعاً للتسلسل السردي، وإنما هي دخولٌ جزئيٌ لتسلسلٍ معكوس. وأما الوظائف فليست كلها حاضرةً بالضرورة في القصة، غير أن الوظيفة ـ من حيث المبدأ ـ تستدعي (أو تنطوي على) الوظيفة الأخرى. وفي بعض الحالات حيث «تتحقق الوظائف على حد تعبير «پروپ» بطريقةٍ متطابقةٍ تماماً» ـ وذلك بسبب «إدغام شكلٍ في شكلٍ آخر» ـ فإننا لا نستطيع التعرف على الوظيفة إلا تبعاً لنتائجها.

ويقدم «پروپ» مثالاً على إدغام الوظائف هو إدغام الإرسال البدئي للبطل في وظيفة المهمة الصعبة. كما أنه يقدم لذلك أمثلة اختيار المعتدي أو المانح للبطل. ويلحّ «پروپ» بشدة على عدم الخلط بين الوظيفة الأولى للمانح (كاختيار البطل للحصان عند «بابا ياغا») والمهمة الصعبة التي يوكلها المعتدي (كاختيار البطل ابنة

إله البحر خطيبةً له من بين اثنتي عشرة فتاة). وهذا الإلحاح شديد الأهمية ـ كما سنرى فيما بعد ـ لأن تعارض هاتين الوظيفتين (الاختبار التمهيدي الذي يوفر للبطل الأداة السحرية، والاختبار الأساسي الذي يؤدي إلى سدّ الحاجة) يرتبط بشكلٍ وثيقٍ بخصوصية القصة العجيبة كجنس. صحيح أن «پروپ» لا يقدم مثل هذه الأطروحة، غير أن تحليله يقود إلى هذه الفكرة.

ويكتسب اكتشاف «پروپ» للطابع الثنائي الذي يميز معظم الوظائف (كالحاجة/ سدّ الحاجة ـ والحظر/ تجاوز الحظر ـ والمعركة/ الانتصار... الخ) أهميةً استثنائيةً من منظور المقاربة البنيوية، ولنذكر هنا أن «پروپ» قد حاول جاهداً أن يصف بنية القصة العجيبة في مجملها. وقد أفضى التحليل الذي أجراه على مستوى الموضوع (وبشكلٍ جزئيٍ على مستوى نظام الشخصيات إلى وضع تصويرةٍ معينةٍ لا تتغير؛ تصويرةٍ تبدو بقية القصص بالقياس إليها ـ لدى تناولها واحدة فواحدةً ـ نسقاً من المتغيرات. ولكن «مورفولوجيا القصة «تتضمن أيضا وسائل لتحليل الأنماط والمجموعات المتمايزة داخل القصة العجيبة بشكل عام (أعني في إطار هذا العنصر اللامتغير). فقد لاحظ «پروپ» على سبيل المثال ـ أن زوجين من الوظائف (H- J وM- N؛ أعني المعركة مع المعتدي والانتصار عليه، والمهمة الصعبة والحل) لا يلتقيان أبداً على وجه التقريب داخل القصة الواحدة، ولكنهما يحتلان تقريباً نفس المكان داخل نسق الوظائف. ويمكننا اليوم أن نقول إن H- J و M- N توجدان داخل علاقة توزيعٍ متكامل. وبالفعل فإن «پروپ» يعتبر أن القصص ذات الوظيفتين H- J والوظيفتين M- N تنتمي إلى تشكيلاتٍ مختلفة. وفضلاً عن ذلك، فهو يقترح التمييز بين نمطين من القصص وذلك تبعاً لأصناف الوظيفتين A (إساءة) وa (حاجة) التي توجد حتما في كافة القصص. وبالربط مع ما أتينا عليه للتو فإننا لا نجد بدّاً من الإشارة إلى أهمية الملاحظة (التي وردت في موقعٍ آخر من هذا الكتاب) والتي تتعلق بالشكلين اللذين تأخذهما الحالة البدئية التي تتضمن الباحث وعائلته، أو الضحية وعائلته. وللتمييز بين أنماط القصص فإنه من المفيد أن نذكّر أيضاً بالتوازي بين القصص التي يكون فيها دور المعتدي منوطاً إما بأنثى التنين، وإما بزوجه الأب. ويمكن استعمال هذه الملاحظات كمرتكزٍ لتحليل أنماط القصص العجيب.

ولقد أدى نشر «مورفولوجيا القصة» إلى ظهور ملخصين إيجابيين؛ أولهما لـ «زيلنين»[11] «D.Zelenin»، والثاني لـ «پيريتز»[12] «V.Peretz». فأما «پيريتز» فقد كان يعتبر أعمال «پروپ» تطويراً لأفكار «غوته» و«بيدييه» و«ڤيزيلوڤسكي» على وجه الخصوص. على أنه كان يشير إلى أصالة التحليل الوظيفي الذي اقترحه العالم الشاب، وطابعه المنعش للذهن. ومن بين ملاحظاته الأكثر فائدةً أن القواعد ليست ركيزة اللغة، وإنما تجريدها. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فإن استخراج «شكل بدئي» «Proto- forme» للقواعد انطلاقاً من وصف وظائف القصة أمرٌ مشكوكٌ في جدواه. وأما المقال القصير نسبياً لـ «زيلنين» فإنه ـ في مجمل القول ـ لا يتعدى عرض المواقف الجوهرية عند «پروپ». ولكنّ زيلنين يختتم مقاله بالتعبير عن ثقته في ما سيكون لهذه الطريقة من مستقبلٍ عظيم. ولقد تبينت الطبيعة المتنبئة لهذه الكلمات على الرغم من طول الزمن الذي انقضى لتحقيقها. فلأسبابٍ مختلفةٍ شهد الاهتمام المنصب على قضايا الشكل في الدراسات الأدبية السوڤييتية خلال الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن انحداراً كبيراً.

لقد كان كتاب «پروپ» الذي يفتح آفاقاً واسعةً لتحليل القصة والفن السردي بشكلٍ عام سابقاً لأبحاثٍ بنيويةٍ ونمطيةٍ عديدةٍ تمت في الغرب. ففي الدراسة الأحادية الموضوع التي قام بها «أندريه جول» «A.Jolles» بعنوان «أشكالٌ بسيطة»[13] والتي ظهرت بعد «مورفولوجيا القصة» بعامٍ واحدٍ، كانت القصة ما تزال معتبرةً «أُحادةً» «Monade» لا تتجزأ. أو «شكلاً بسيطاً أولاً». وأما خصوصية الأشكال البسيطة كجنسٍ، فقد كانت تُستخرج من تصوراتٍ تتضمنها اللغة ذاتها مباشرة. فالقصة تتفق في راي «جول» مع المستوى المثالي لصيغة الترجي. وبالتعالق «Corrélativement» فإن السيرة ترتبط بالصيغة الطلبية «Impératif» بينما ترتبط الأسطورة بالصيغة الاستفهامية.(*)

(*) ويقترح مقال «بوغاتيريف» و«جاكوبسون» «P.Bogatyrev et R.Jakobson» مقاربةً وظيفيةً وبنيويةً للفولكلور والإيتنوغرافيا (1929)[14]. وفي تعليقه على الطبعة الأمريكية للقصص الروسية عام (1945)[15] يشير «جاكوبسون» إلى قيمة البحوث المورفولوجية التي قام بها «نيكيفوروف» وخاصةً تلك التي قام بها «پروپ» لافتاً ـ بشكلٍ خاصٍ ـ إلى قرابتها النظرية مع الأعمال التي تم القيام بها في اللسانيات

وعرف كتاب «پروپ» بعد ظهور طبعته الإنكليزية في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1958 حياةً جديدةً كان لا بد منها بفضل نجاح الفيلولوجيا والأنتروپولوجيا البنيويتين. وقد قامت «س.ب جاكوبسون» «S.P.Jakobson» في المدخل الذي أعدته للطبعة الأمريكية بتقديم «پروپ» على خطأ منها على أنه شكلاني روسيٌ من أكثر الشكلانيين أورثوذوكسيةً ونشاطاً. وهي تقارن انتقال «پروپ» في «مورفولوجيا القصة» من البحث التزمني إلى البحث التزامني بمواقف المدرسة التاريخية ـ الجغرافية المعروفة باسم المدرسة الفنلندية الأمريكية (هذه المدرسة التي كانت بشخص «شيخ» الدراسات الأمريكية الفولكلورية «س. تومپسون» «S.Tompson» تحتل مكانةً بارزةً في الولايات المتحدة وحتى عهد قريب). ولنذكّر هنا بأن «پروپ» في «مورفولوجيا القصة» يناهض المدرسة التاريخية الجغرافية أكثر مما يناهض المقارنة التزمنية.... (فالتزامن ـ في رأيه ـ يجب أن يسبق التزمن).



وقد لاقت الترجمة الإنكليزية لـ «مورفوجيا القصة» قبولاً رائعاً في العرض الذي قدمه «م. جاكوب»[18] «M.Jacobs» والعرض الذي قدمه «كلود ليڤي ستروس»[19]. كما كان للترجمة الإنكيزية لكتاب «پروپ» صدى كبيرٌ جداً. ولقد استُقبل عمل «پروپ» الذي كان قد انقضى على ظهوره ثلاثون عاماً كحدثٍ غايةٍ في الجدة،

البنيوية. وبعد ذلك بكثير، ونتيجة التأثر الشديد بالعلوم الروسية اقترح «ستيندو پيتيرسون» «S.peterson» في عام 1948 لدى تحليله لأحد الأقوال (المتعلقة بموت البطل الذي يتسبب به حصانه الخاص) التمييز بين عناصر الموضوع الديناميكية اللامتغيرة، والعناصر المتغيرة النافلة. ولكن تحليله يتضمن عودةً جزئيةً إلى نظرية «پروپ» و«بيدييه». وهو يعتبر ـ مخطئاً ـ أن العناصر الديناميكية بمثابة جملة العناصر النافلة[16].

ومن جهة أخرى، فإنه يجدر بنا أن نذكر بالمحاولة التي قام بها «إيتيين سوريّو» «E.souriau» لتحليل الدراما بنيوياً. وهو يميز وظائف (ستّاً) تتفق والقوى المشار إليها بمصطلحات تنجيمية، ويتم التعبير عنها من خلال الشخصيات ويقابل «سوريّو»[17] بين هذه الوظائف وحالاتٍ عديدةٍ جداً (وعددها 210441). وتذكّر منهجية «سوريّو» بمنهجية «پروپ» ولكنها أقل منها إتقاناً.

واستُخدم على الفور كنموذجٍ بنيوي لتحليل النصوص الفولكلورية، ونصوصٍ سرديةٍ أخرى من بعد. وكان تأثيره في الأعمال المنصبّة على علم المعنى البنيوي «Sémantique structurale» كبيراً جداً.

وحقيقة القول إن الأبحاث البنيوية والنمطية في ميدان الفولكلور لم تظهر في الغرب ـ في فرنسا والولايات المتحدة ـ إلا في الخمسينيات. وكان ظهورها مرتبطاً بنجاح المدرسة الإتنوغرافية؛ مدرسة النماذج الثقافية «Modèles culturels» وبشكلٍ خاصٍ تحت تأثير التطور المفاجىء للسانية البنيوية وعلم العلامات «Sémiotque». ولقد كان للمقالة المتميزة التي ظهرت في عام 1955 بقلم الإتنوغرافي اللامع «كلود ليڤي ستروس»[20] بعنوان التحليل البنيوي للأسطورة «طابع البيان العلمي. ومن الصعب الخوض في مدى معرفته المسبقة بكتاب «پروپ» في الروسية. ولم يكتف «ليڤي ستروس» بالسعي إلى تطبيق مبادىء اللسانيات البنيوية على الفولكلور، وإنما اعتبر الأسطورة ظاهرةً لسانية تنهض على مستوىً أعلى من مستوى الوحدة الصوتية الصغرى أو الصويت «Phonème» والوحدة الصرفية الصغرى أو الصُريف «morphème» والوحدة المعنوية الصغرى أو المُعينى «Sémanthème»(*). فالوحدات الأسطورية الصغرى «mythèmes» هي وحدات تكوينية كبيرة «des grandes unités Constitutives» يجب البحث عنها على مستوى الجملة. فإذا قطعّنا الأسطورة إلى جملٍ قصيرةٍ، ثم وضعناها الواحدة تلو الأخرى على بطاقاتٍ مستقلةٍ، برزت وظائف محددة، وأدركنا في الوقت نفسه أن للوحدات الأسطورية الصغرى طابع العلاقة (حيث تُسند كل وظيفةٍ إلى فاعلٍ محدد). وربما بدا «ليڤي ستروس» هنا بالتحديد قريباً إلى أقصى الحدود من «پروپ». ولكننا نتبين ـ فيما بعد ـ فروقاً كبيرةً يفسرها جزئياً ـ وجزئياً فقط ـ أن

(*) لهذه المفردة استعمالان: الأول ونجده عند «شارل بالي» «Ch. Bally» ويدل به على فكرةٍ لفظيةٍ بحتة؛ فكرة تستبعد العلامات القواعدية مما يجعل من هذه المفردة مرادفاً لمفردة «لُفيظ» «Lexème» وهذا هو المعنى الذي يعيد إليه السياق هنا.
والثاني نجده عند «پوتييه» «B.pottier» ويدل به على جزء من أجزاء المعناة الثلاثة وهي «مُعينى» «Sémantème» و«مُريتبة» «Classème» «Sémème» و«إمكانة» «Virtuème».

«ليڤي ستروس» يشتغل ـ قبل كل شيء ـ «على الأساطير، بينما يشتغل «پروپ» على القصص. ولا يجوز أن ننسى حقاً أن هذين العالمين يعترفان بالتشابه بين الأسطورة والقصة. فـ «پروپ» يصف القصة العجيبة بالأسطورية (إذ تتأسس القصة في تكوينها على الأسطورة). ويرى «ليڤي ستروس» في القصة أسطورةً «خَبَتْ» «إلى حدٍ ما. وينطلق من الافتراض بأن الاسطورة ـ خلافاً للظواهر اللسانية الأخرى ـ تنتمي مباشرة إلى المقولتين «السوسيريتين»: «اللغة» و«الكلام». فالأسطورة ـ من حيث هي سردٌ تاريخيٌ للماضي ـ هي تزمنيةٌ وغير قابلة للارتداد في الزمن «irréversible». ومن حيث هي أداةٌ لتفسير الحاضر (والمستقبل) هي تزامنيةٌ قابلةٌ للارتداد(*). وبسببٍ من تعقيد الأسطورة وثنائيتها فإن وحداتها التكوينية الأصلية تفصح عن طبيعتها الدالة لا كعلاقاتٍ معزولةٍ وإنما كحزماتٍ وحسب؛ أعني توليفاتٍ من العلاقات ذات البعدين التزمني والتزامني. وهذه الحزمات من العلاقات تظهر على المستوى المنهجي عندما تكتب المتغيرات المختلفة للأسطورة الواحدة تحت الأخرى. فعلى المستوى الأفقي يحصل المرء على تتابعٍ زمني للأحداث والحلقات الأسطورية. وعلى المستوى العمودي تتجمع العلاقات في حزماتٍ بحيث يمثل كل عمودٍ حزمةً من العلاقات يكون المعنى فيها مستقلاً عن تتابع الأحداث داخل كل متغيرٍ من متغيرات الأسطورة. فالبعد الأفقي ضروري لقراءة الأسطورة. والبعد العمودي ضروري لفهمها. وتؤدي المقارنة بين متغيرات إحدى الأساطير، ومتغيرات أساطير أخرى إلى نظام ذي أبعاد متعددة.

وعندما استخرج «ليڤي ستروس» بما يتفق وهذا المنهج متغيرات أسطورة «أوديب» سَطَّرَ أربعة أعمدة يعبر الأول منها وهو («قدموس» يبحث عن «أوروپا» ـ «أوديب» يتزوج من «جوكاست» ـ «أنتيڤونا» تدفن «پولينيس») عن الإفراط في التقدير؛ أي تضخيم علاقات القرابة. ويعبّر الثاني وهو (أهل سبارطة يقتتلون ـ «أوديب» يقتل «لايوس» ـ «إيتيوكل» يقتل «پولينيس») عن النقص في التقدير. وأما

(*) ويمكن أن نشير عبوراً إلى أن «ليڤي ستروس» ـ وعلى امتداد ملاحظاته القيمة ـ يفضي عبثاً بالتماثل اللافت بين الأسطورة واللغات الطبيعية إلى حد المشابهة الكاملة، لابل إلى حد المطابقة. وعلى أية حال فإن هذا لايغير في شيء من أساس المشكلة.

العمود الثالث («قدموس» يقتل التنين ـ «أوديب» يذبح «أبا الهول») فيشخص نفي الولادة من الأرض «La négation de l'autochtonie» حيث يتعلق الأمر بالانتصار على الوحوش الأرضية التي تمنع البشر من الولادة من الأرض، وتمنعهم من الحياة. وأما العمود الرابع (وفيه تشير أسماء أسلاف «أوديب» إلى عاهةٍ جسديةٍ تحول بينهم وبين السير المنتصب) فعلى علاقة إيجابية مع الولادة من الأرض حيث لم يكن البشر الطالعون من الأرض ـ تبعاً للأسطورة ـ ليتمكنوا دوماً في الفترات الأولى ـ من السير.

ويرى «ليڤي ستروس» المعنى العام لأسطورة «أوديب» في استحالة إقرار البشرية التي تؤمن بولادة الإنسان من الأرض (على غرار النبات) بأن الرجل يولد من الرجل والمرأة، أو بأن الواحد يولد من اثنين. وفي رأي «ليڤي ستروس» فإن التعالق بين الأعمدة الأربعة هو الوسيلة المتميزة لتجاوز النقيضة «Antinomie» المشار إليها دون حلها، وذلك بالإفلات من المشاكل عن طريق الإبدال. وقد سعى «ليڤي ستروس» ـ على حد ما يقول هو بنفسه ـ إلى قراءة أسطورة «أوديب» على الطريقة «الأمريكية» مهتدياً بخصوصيات الأساطير الأكثر قدماً منها عند هنود البويبلو» الأمريكيين. ففي تحليله لأساطير قبيلة الـ «زوني» «Zuni» يحاول «ليڤي ستروس» أن يبرهن على أن الأسطورة تحسم المعضلة «حياة / موت»، وأن هذا الاختيار يحدد بنيتها. ولكن «ليڤي ستروس» اعتبر الأسطورة ـ وقبل كل شيءٍ ـ أداةً منطقيةً لتجاوز النقائض (واضعاً في الحسبان خصوصيات الفكر البدائي). فالفكر الأسطوري ـ على حد قوله ـ ينطلق من تعيين حدّين متناقضين إلى وساطةٍ تدرجية. فالمشكلة لم تحل حقاً، ولكنها رفعت بحيث إن زوجاً من الأقطاب المتباعدة تم إبداله بتقابلٍ أقل بعداً. فلقد تحول التقابل بين حياة وموت إلى تقابلٍ بين عالمٍ نباتيٍ وعالمٍ حيواني. وهذا التقابل يتحول بدوره إلى تقابلٍ بين غذاءٍ نباتيٍ وغذاءٍ حيواني. وهذا التقابل الأخير يسقط عندما يتم تصور الوسيط نفسه ـ أي البطل الثقافي الأسطوري ـ على هيئة حيوانٍ يتغذى بالجيف (كالقيّوط «ذئب أمريكي صغير»، أو غراب هنود الشمالي الغربي)، ويقف لهذا السبب في الوسط بين الجوارح ـ الكواسر من جهة والعواشب من جهة أخرى. ويرى «ليڤي ستروس» أن تراتبية العناصر الأساسية في القصة «الزوني» تتفق وحركة الحياة نحو الموت،

والموت نحو الحياة وذلك على المسار البنيوي الذي سبق أن وصفناه. وبهذه الحزمة المنطقية نفسها ترتبط الصيرورة الأسطورية - التي تتمثل بتجاوز النقيضات - بين تصور استمرارية الجنس البشري عن طريق ولادته من الأرض (على غرار النمو في النبات) والتغيير الفعلي للأجيال كدورة وفياتٍ وولادات. ومن هنا تفسير «ليڤي ستروس» لأسطورة «أوديب» اليونانية.

فـ «ليڤي ستروس» الذي لا يرى فرقاً من حيث المبدأ بين الأسطورة والقصة يميل إلى أن يجعل من بطل القصة - كشخصية اليتيم عند الهنود، أو «ساندريلا» في القصة الأوروبية - وسيطاً. والوساطة ترتبط في رأيه بنوعٍ من الثنائية التي تميز الشخصيات الأسطورية وشخصيات القصص على حد سواء. عدْ إلى مقاله عن كتاب «روت» «Root» الذي يتصل بالدورة العجيبة لقصة «الساندريلا»)[21]، وشخصيات الأزاعر أصحاب المقالب «Trickster» الأسطوريين بشكل أخص. ويقترح «ليڤي ستروس» التعبير عن بنية الأسطورة بنموذجٍ عن عملية الوساطة بالصيغة التالية:

$$Fx(a): Fy(b) \simeq Fx(b): Fa\text{-}1(y)$$

حيث a وb عبارة عن حدين (مُفاعل «acteur» - شخصية) يرتبط أولهما (a) بوظيفةٍ سلبيةٍ صرف (x)، ويرتبط الثاني (b) بوظيفةٍ إيجابيةٍ (y) وإن كان قابلاً أيضاً لاكتساب الوظيفة السلبية (x) متحولاً في هذه اللحظة إلى وسيطٍ لـ (x) و(y). ويقدم جزءا الوظيفة حالتين تتميزان بنوعٍ من التكافؤ équivalence. ففي الجزء الثاني من الصيغة (وبالتعالق في النصف الثاني من الصيرورة الأسطورية أو الموضوع) يتم إبدال أحد الحدّين بضده مما يعطينا قلباً «Inversion» بين قيمة الوظائف وحدّي العنصرين. ولما كان الحدّ الأخير - بشكلٍ دقيقٍ - هو Fa-1 (y) فإن هذا يشير إلى أن الأمر لا يتعلق بإلغاء الحالة البدئية وحسب، وإنما بمكتسبٍ إضافيٍ؛ بحالةٍ جديدةٍ هي نتيجة نوعٍ من التطور الإهليلجي.

وفي مقالٍ قصيرٍ خصصه «ليڤي ستروس» لفولكلور الـ «وينباغو» «winnebago» يقدم الكاتب تحليلاً بنيوياً مقارناً (ودوماً على طريقته) لأربعة مواضيع تعالج قدر الأبطال الخارق للعادة.

1 - حكاية مراهقين ماتوا على يد الأعداء من أجل مجد القبيلة.

2 ـ حكاية رجلٍ قام بإعادة زوجته من عالم الأرواح بعد أن تغلب عليهم.

3 ـ حكاية نصرٍ حققه الأفراد الأموات في جمعية الشامان «les chamans» الطقوسية على الأرواح مما أعطاهم الحق في التجسد ثانيةً.

4 ـ حكاية يتيمٍ أعاد بانتصاره على الأرواح ابنة الزعيم التي كانت تهواه.

ويمكن تحليل الفروق بين هذه الموضوعات الأربعة تبعاً للعناوين: «تقديم الضحية»: من أجل الآخر (2)، من أجل المجموعة (1)، من أجل الذات (3) الموت كـ: معتدٍ غير بشري (4)، معتدٍ بشري (2)، مُغْوٍ (1) رفيق (4)، «فعل منجز»: ضد المجموعة (4)، خارج المجموعة (2)، من أجل المجموعة (1)، داخل المجموعة (3) ثم يتم تصنيف التقابلات على النحو التالي: طبيعة / ثقافة، حياة/ موت، «موت إضافي» للأرواح/ «حياة منقوصة» للأبطال الذين قدموا بقية حياتهم لجماعتهم، حياة عادية/ حياة خارقة للعادة (ويأخذ التقابل الأخير في الأسطورة رقم (4) طابعاً سلبياً معكوساً). ولا تقل دراسة أسطورة «أزديڤال»[22] «Azdiwal» عند قبيلة «تسيماشيان» «Tsimachian» طرافةً عن هذه الدراسة.

وهناك أيضاً تحليلات للأساطير مثيرة للاهتمام وذلك في الدراسات النظرية الواسعة والأحادية التي خصصها «ليڤي ستروس» لمشكلات الفكر البدائي[23] وعلم الأساطير[24]. ولقد كانت تصورات «ليڤي ستروس» في هذا الميدان عميقةً جداً ومثيرةً جداً للاهتمام. فهو يصارع ضد فكرة الضعف التي ارتبطت تقليدياً بالفكر البدائي، كما يصارع ضد الطابع المحسوس والحدسي الصرف الذي يُعزى إليه، وضد مزاعم عجزه عن التعميم. وقد تمكن «ليڤي ستروس» ـ وهو يلح على العقلية الأصلية للفكر البدائي ويحلل طابعها النوعي ـ أن يبرهن بشكلٍ ساطعٍ على أن التسميات الطوطمية للمجتمعات البدائية إنما تُستعمل في بناء تصنيفاتٍ معقدةٍ شبيهةٍ بالمادة المستعملة في نظام من العلامات. وهو يقدم تحليلاً جديراً بالاهتمام لبعض التقابلات المعنوية «Sémantiques» الجوهرية (كالطازج والمطبوخ..... وغيرها) لفهم التصورات الأسطورية والسلوك الطقوسي لدى هنود أمريكا الجنوبية. وتسمح معرفة الأعمال الأساسية عند «ليڤي ستروس» بفهم الخصوصية التي تميز مقاربته للأسطورة، ونقاط القوة والضعف فيها. فهو يعتبر الأسطورة أداةً من أدوات

المنطق البدائي، ولذا فعلى الرغم من الاعتبارات السديدة والنفاذة المتعلقة بالمناهج البنيوية لتحليل الأسطورة، فإن دراساته ـ على المستوى المحسوس ـ تمثل تحليلاً لبنية الفكر الأسطوري، لا تحليلاً للمقصوص الأسطوري.

فمن حيث المبدأ يضع «ليڤي ستروس» في الحسبان الجانب السردي (تبعاً للإحداثية الأفقية) ولكنه في الواقع يصب كل اهتمامه على «حزمات العلاقات» ودلالاتها الرمزية والمنطقية. فأما «پروپ» فإنه ـ في بحثه عن خصوصية القصة العجيبة كجنس أدبي ـ يتفحص المقصوص قبل كل شيء، ويحلل التطور الزمني ومن ثمَّ مجمل التآليف السردية، وذلك ليضيء دلالة كل سلسلةٍ تأليفيةٍ داخل موضوعٍ محدد. ولذا فقد جاء نموذجه البنيوي خطياً. ولم تأخذ وظائفه تأويلاً إيتنوغرافياً (على المستوى التكويني) إلا في المرحلة التالية من بحوثه (التي تعكسها دراسته التي بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة»).

و«ليڤي ستروس» يهتم قبل كل شيء بـ «المنطق» الأسطوري. ولذا فهو ينطلق من الأسطورة، ولا يربط بين الوظائف إلا بشكلٍ عموديٍ ساعياً بهذا إلى استخلاص حقل أمثالي من مواجهة التغيرات بعضها مع بعض. فالنموذج البنيوي عنده غير خطي. والتمييز التاريخي بين الأسطورة والقصة غير معبّر، إضافة إلى أنه لا يحمل طابع المبدأ. ولصيغة الوساطة «médiation» عنده نوع من العلاقة مع تحليل الموضوع إذ إنها تسعى إلى إدراك «ارتداد» الحالات في الخاتمة، وإدراك الطابع اللولبي للبسط. ولكن خصوصية الموضوع هذه إنما يدركها «پروپ» بشكلٍ أكثر محسوسية. فالبطل لا يسدّ الحاجة وحسب (هذه الحاجة التي يكون هو أو مساعدوه السحريون مرغمين على التصرف من أجلها «بشكلٍ سلبي» تجاه المعتدي. عدْ إلى ثنائية الحدّ b عند «ليڤي ستروس»)، وإنما يبني حالةً جديدةً ويستحوذ على قيمٍ سحريةٍ إضافية.(*)

ويشتمل مقال «ليڤي ستروس» عن «مورفولوجيا القصة على حكمٍ إيجابي جداً على عمل «پروپ»، كما يشتمل على سلسلة من الملاحظات النقدية والاقتراحات

(*) ولأعمال «ليڤي ستروس» أثر كبير في ميدان الفولكلور والإتنوغرافيا كما أثارت سلسلةً من الأعمال التي قلدتها، وكثيراً من النقاشات[25].

البناءة. ولن تدهشنا هذه الانتقادات إذا وضعنا في الحسبان ما أتينا عليه سابقاً من اختلاف المقاربة بين هذين العالمين الكبيرين اللذين يبحثان عن الحلول لإحدى المشكلات وفقاً لمنهجين متعاكسين. ويعتبر «ليڤي ستروس» نقاشه مع «پروپ» نقاش البنيوي مع «الشكلاني». ويبدو له أن العالم الروسي يفصل الشكل عن محتواه، ويفصل القصة عن الأسطورة، ويهمل السياق الإتنوغرافي ويسعى إلى بناء قواعد بلا لفظ «Lexique» ناسياً أن الفولكلور - إذا ما تمّ تناوله كظاهرةٍ نوعيةٍ مختلفةٍ عن الظواهر اللسانية الأخرى - هو في الوقت نفسه - كما هي الحال في ما يتعلق بكلمات الكلمات - مفرداتٌ ونحوٌ وغير ذلك. وهذا ما يفسر اتجاه «پروپ» إلى اختزال كافة القصص في قصةٍ واحدة. وهكذا يقترح «ليڤي ستروس» - وقبل كل شيء - اكتشاف ثباتٍ أكبر وراء تنوع الوظائف مقدماً بعض الوظائف كنتيجةٍ لتحول وظائف أخرى (أعني جمع السلاسل البدئية والنهائية للوظائف كما هو الأمر في المعركة والمهمة الصعبة، أو المعتدين والغاصب. . . . (الخ)، ثم إبدال نسق الوظائف بتصويرية عمليات من نمط جبر «بول» «Bool» (كمجموعة تحولاتٍ لعددٍ صغيرٍ من العناصر). ويقترح «ليڤي ستروس» أن نرى في شخصيات القصة وسطاء يربطون بين تقابلاتٍ من نمط «مذكر - مؤنث» «أعلى - أسفل». . . . وغيرها.

وعندما يعلن «ليڤي ستروس» أنه من الممكن تفسير مختلف الوظائف على أنها ناتجةٌ عن تحول جوهرٍ واحدٍ، فإنه يقدم هنا فكرةً جديرةً بالاهتمام ولكنه من الأفضل القيام بمثل هذه المعاينة بعد تحليلٍ مورفولوجي، وليس بدلاً من هذا التحليل. ومن الصعب تحديد كافة أنواع الروابط بين الوظائف قبل استخراج الوظائف نفسها. ولا بد أن تكون هذه العملية الأخيرة مسبوقةً بتقسيم المقصوص إلى سلاسل تأليفيةٍ تتتالى ضمن نسقٍ خطيٍ زمني. وفي الحالة المعاكسة فإن تحديد الروابط بين الوظائف، وتجميع الوظائف في حزم، واكتشاف القيمة الرمزية لهذه الحزم. وصياغة الحقول الأمثالية. . . . كل هذا سينطوي على قدرٍ كبيرٍ من الاعتباطية، ولن يكون أكثر من فرضيةٍ بسيطةٍ مهما كانت هذه الفرضية أريبةً وحتى صحيحةً في بعض الأحيان.

وكان «پروپ» يعتبر تحليله للسلاسل التأليفية مدخلاً لتاريخ القصة، ودراسة «هذه البنية المنطقية المطلقة الخصوصية مما يهيء لدراسة القصة كأسطورة» (انظر

ص 7 من الطبعة الأولى)؛ أي بالتحديد ما يدعونا إليه «ليڤي ستروس». وليس تحليل البنية التأليفية مجرد مرحلة أولى ضرورية تفضي إلى تحليل البنية العامة للقصة. فهي تخدم مباشرة الهدف الذي وضعه نصب عينيه، وهو تحديد خصوصية القصة، ووصف وتفسير الوحدة التي تميز وحدة شكل بنيتها. ولذا فإن اختزال كافة القصص العجيبة في قصةٍ واحدةٍ ليس خطأً ارتكبه «ليڤي ستروس» وإنما هو الشرط الضروري لبلوغ الهدف المحدد. وأما اتهامه بالإهمال في ما يخص السياق الإتنوغرافي فغير عادل، ولا يمكن تفسيره إلا بجهل «ليڤي ستروس» بدراسة «پروپ» التي بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة». وأما ملاحظة «ليڤي ستروس» بشأن غياب السياق ـ وليس بشأن الماضي التاريخي ـ فتستدعي اعتراضاً، لأنه تخفى عليه تاريخية هذا السياق؛ أي التميز التاريخي من حيث المبدأ بين الأسطورة والقصة باعتبارهما درجتين من تاريخ السرد ترتبطان بعلاقةٍ نوعيةٍ من النمط: «سلف ـ خلف». ويعترف «ليڤي ستروس» نفسه أن التقابلات، وتنقُّل الموضوع، وإمكانية الاختيار، وحرية الإبدال. . . . كلها قد تعرضت في القصة للخبوّ. على أن الأمر ليس مجرد خبوّ، ولكنه بنتيجة تطور التخييل، فإن الجانب العجيب ـ وهو سلفاً اصطلاحيٌ جداً في القصة ـ يجد نفسه منقطعاً عن الإتنوغرافيا المحسوسة والمعتقدات والتعاليم الطقوسية التي تكون بدورها محددةً بوضوحٍ في أية ثقافة (وذلك على المستويين الإتني والتاريخي على قدم المساواة). وكما سنرى لاحقاً فليست شخصيات القصة وحدها، وإنما قواعد سلوكها أيضاً هي في القصة ـ أكثر مما هي في الأسطورة ـ اصطلاحيةٌ جداً، وتأخذ طابع قواعد اللعبة. فأما عن المعايير الأخلاقية والجمالية الجديدة في القصة، فإنها مختلفة سلفاً من الناحية النوعية عن النماذج الإتنوغرافية الأحادية المعنى القادرة على تفسير السلوك وتأويل العالم المحيط. وبهذه الطريقة فإنه ما من أساسٍ للاتهامات الشكلانية الموجهة ضد «پروپ». فـ «پروپ» نفسه رد على «ليڤي ستروس» في تذييله للترجمة الإيطالية لكتابه[26]، وبيّن أن «مورفولوجيا القصة» هي الجزء الأول، ولكنه الجزء الذي لا غنى عنه في دراساته المقارنة والتاريخية للقصة العجيبة، وأن غياب المصطلح الموحد، بالإضافة إلى ما وقعت فيه الترجمة الإنكليزية من سهوٍ وأخطاء قد أساء بشكلٍ لا إراديٍ إلى التأويل الصحيح للعديد من آرائه. وفضلاً عن ذلك فقد بيّن «پروپ» أن ما يعنيه ـ على وجه الخصوص ـ ليس الأسطورة وإنما القصة

العجيبة، بالإضافة إلى تحليل الموضوع والتركيب والجنس (وذلك بالمقابلة مع «ليفي ستروس»)، وأنه لا مجال للتفكير في هذا النوع من التحليل إذا ما تجردنا كلياً عن البسط الزمني للمقصوص.

ومما هو غني عن البيان أن هذا لا يلغي البتة أهمية المشاكل التي طرحها «ليفي ستروس». فبحثُ «پروپ» يزود حقاً بالقاعدة الضرورية للتحليل البنيوي للفولكلور السردي إذ إنه بعد ظهور عمله الكلاسيكي في الغرب لم يعد في وسع أية دراسةٍ عن النماذج البنيوية للفولكلور أن تتجاهله أو تتجاوزه كقاعدةٍ للبحث.

* * *

وفي ميدان البحوث الفرنسية حيث تنتشر البنيوية على وجه الخصوص، فإن ما يسترعي الانتباه قبل كل شيء هو سلسلة أعمال «غريماس» «Greimas». فهو يحاول في مقاله الذي بعنوان «وصف الدلالة وعلم الأساطير المقارن (1963)»[27] أن يضيء أبحاث «جورج دوميزيل» «G.Dumézil» في علم الأساطير المقارن مستعملاً حصراً منهج «ليفي ستروس». ويعتبر «غريماس» أن الوحدات الأسطورية الصغرى ـ وعلى الرغم من المظهر الخارجي للمقصوص ـ ترتبط مع بعضها بعقدٍ أمثاليةٍ، وأن الصيغة النموذجية للأسطورة هي:

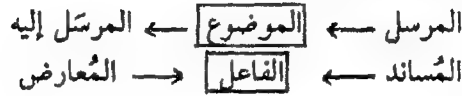
$$\frac{A}{\text{non } A} \simeq \frac{B}{\text{non } B}$$

وهذه الصيغة عبارة عن (تقابلين يرتبطان بتعالقٍ إجمالي). ولدى معاينته لسلسلةٍ من الموضوعات الأسطورية (كالعقد الاجتماعي، والخير والشر، والإفراط... وغيرها) ـ في أساطير متنوعة ـ يستخرج «غريماس» بعض التقابلات المعنوية التي تلعب دور العلامات المميزة «traits distinctifs» كالنافع والضار، والروح والمادة، والسلام والحرب، والتام والكوني)، كما يقدم بعض التصورات الأسطورية كتحولٍ لتصوراتٍ أخرى.

ويستعمل «غريماس» ـ في مقالاته التي بعنوان «القصة الشعبية الروسية: تحليل وظيفي ـ 1965»[28]، و«عناصر من أجل نظريةٍ لتأويل المقصوص الأسطوري ـ 1966»[29]، وكذلك في الأجزاء التي تتصل بهذا الموضوع من كتابه «علم المعنى البنيوي»[30] 1966) ـ الترجمة الإنكليزية لكتاب «پروپ» وذلك لدراسة بعض مظاهر

علم الدلالة اللساني، ويسعى إلى الجمع بين منهجي «پروپ» و«ليڤي ستروس»؛ أي بين الدراسة التأليفية والدراسة الأمثالية، وذلك لمعالجة تصويرات «پروپ» بالوسائل التي يزوده بها المنطق وعلم المعنى المعاصران.

ويتخذ «غريماس» ـ في تحليله للقصة ـ «پروپ» أساساً له يكمّله ويصوبه بنظرية «ليڤي ستروس». وعلى العكس من ذلك، فهو في تحليله للأسطورة ينطلق من «ليڤي ستروس» ليكمّله بنظرية «پروپ». وأما النموذج البنيوي للشخصيات؛ هذا النموذج الذي شيده «ڠريماس» معتمداً على المواجهة بين تصويرات «پروپ» و«سوريّو» فيأخذ الشكل التالي:



في «المرسِل» «destinateur» نتعرف عند «پروپ» على الطالب «mandateur» ووالد الأميرة. وفي المساند «adjuvant» نتعرف على المساعد «auxiliaire» السحري، والمانح. فالمرسل إليه «destinataire» ـ في القصة ـ يبدو وكأنه قد دمُج مع البطل الذي ما نلبث أن نتبين أنه الفاعل أيضاً. وأما الموضوع فهو الأميرة. وفضلاً عن ذلك فإن «ڠريماس» يعتبر المساند والمعارض شخصيتين ثانويتين ترتبطان بالظروف، وأنهما مجرد إسقاط لإرادة الفعل عند الفاعل نفسه. وفي رأي «ڠريماس» فإن التقابل بين المرسِل والمرسَل إليه «يتناسب مع صيغة المعرفة «modalité de savoir» في حين يتناسب التقابل بين «المساند والمعارض» مع صيغة القدرة «modalité de pouvoir» وأخيراً فإن صيغة «الإرادة» «vouloir» تتناسب مع التقابل بين الفاعل والموضوع. وتتحقق رغبة البطل في بلوغ الموضوع على مستوى الوظائف في مقولة البحث «La quête».

وفي ما يتعلق بالوظائف التأليفية فإن «ڠريماس» يبدأ باختزالها كثيراً من الناحية الكمية (إذ إنه بدلاً من إحدى وثلاثين وظيفة لا يبقى عنده إلا عشرون) ليجمعها في أزواج (مستعملاً ثنائية الوظائف التي أشار إليها «پروپ»). وهو يرى أن كل زوج يرتبط ـ في نفس الوقت ـ بعلاقة تضمُّنٍ (حيث تستدعي الوظيفة ظهور الوظيفة التي تليها في الترتيب التأليفي (Non S←S)، وعلاقة فصل (S ضد Non s) كنوعٍ من العلاقة الأمثالية المستقلة عن سير الموضوع والمنطق التأليفي الخطي. ويحاول

«غريماس» بدوره أن يقدم الوظائف المتزاوجة (المشار إليها بالأحرف الكبيرة) على هيئة علاقةٍ تعالقيةٍ معنويةٍ بين زوجين أحدهما سلبي والآخر إيجابي:

$$\frac{S}{\text{non } S} \text{ ضد } \frac{\overline{S}}{\text{non } S} \text{ أو } S \text{ ضد } \overline{S}$$

ويربط «غريماس» بشكلٍ تأليفيٍ بين السلسلة السلبية للوظائف المزدوجة، والجزء البدئي من القصة (أي تراكم المصائب والاستلاب) من جهة، وبين السلسلة الإيجابية ونهاية القصة (أي إصلاح المصائب ومكافأة البطل) من جهة أخرى. والعقدة والحل اللذان يؤطران هاتين السلسلتين يعتبران نوعاً من الإخلال بالعقد (الذي يؤدي إلى المصائب)، والإصلاح من أمر العقد فيما بعد. وتظهر وسط القصة سلسلة من الاختبارات يبدأ كل منها - بدوره - بإبرام العقد (من أجل الاختبار)، ويحتوي أيضاً على صراعٍ ضد أحد الأعداء، ونتائج نجاح البطل. ويعقد «غريماس» توافقاً بين بنية الاختبار ونموذج الفعّالين البنيوي بحيث يتناسب العقد مع البعد التواصلي (المرسِل والمرسَل إليه)، وتتناسب المعركة مع محور المساند والمعارض، وأخيراً يتناسب الحصول على موضوع الرغبة مع نتيجة الاختبار. ويلعب المرسِل في الاختبار الأول (أي في تأهيل البطل للاختبارات الحاسمة) دور المعارض. وفي الاختبار الثاني (أي الأساسي) والثالث (أي المؤدي إلى المجد) نلاحظ تناسباً دقيقاً بين الوظائف والفعّالين. وتتجمع الوظائف الأخرى على نفس المحاور (كتداول الترسلية، والقوة، وموضوع الرغبة). وأخيراً فإن «غريماس» - وهو يحدد تصويرة تنقلات البطل - يسجل حضور البطل أو غيابه محلّ رحيله أو وصوله معتمداً على أن الغياب ذو دلالة أسطورية.

وانسجاماً مع المبادىء المشار اليها آنفاً، فإن «غريماس» يحول تصويرة «بروب»على النحو التالي:

$$\overline{P}\,\overline{A}\,\overline{C_1}\,\overline{C_2}\,\overline{C_3}\,P\,A_1\,\overline{P_1}\,(A_2 + F_2 \text{ non } C_2)\,d\,\overline{\text{non } p1}\,(F_1 + C_1\text{non } C_3)$$
$$\text{non } P_1\,d\,F_1\,P_1\,(A_3 + F_3 + \text{non } C_1)\;C_2\,C_3\,A\,(\text{non } C_3).$$

حيث A = عقد (أي طلب وقبول)، وF = صراع (أي مواجهة وانتصار)، وC = اتصال (أي بث وتلقٍ)، وP = حضور، وd = تنقل سريع.

الإخلال بالعقد (في العقدة): $\overline{A}$ وظيفة ذات قيمتين (حظر - تجاوز، $\overline{a}$ ضد

$\overline{\text{non a}}$) في تعالق مع إبرام العقد A (طلب ـ قبول، a ضد non a). وأما الإصلاح النهائي من أمر العقد في مرحلة الحل فهو الزواج (وينقل المرسِل موضوع البحث إلى المرسَل إليه ـ الفاعل). و A_1 هي الوساطة وبدء رد الفعل. و A_2 هي الوظيفة الأولى للمانح ـ رد فعل البطل. و A_3 هي تكليف البطل بالمهمة في الاختبار الأخير. وتتفق السلسلة السلبية البدئية $\overline{C}_1\,\overline{C}_2\,\overline{C}_3$ مع الوظائف التالية عند «بروب»: استجواب ـ استعلام، خداع ـ تواطؤ، إساءة ـ سد الحاجة. وتتوزع تبعاً لثلاثة محاور: اتصال أي سؤال ـ جواب (1)، وقوة (2)؛ حيث يتعلق الأمر هنا بما يعتبر ضياع الطاقة عند البطل)، وأخيراً موضوع الرغبة (3)؛ أي سد الحاجة والظفر بالأميرة).

السلسلة الإيجابية $C_1C_2C_3$:

وهنا يتعالق الزوج: سمة ـ تعرّف ـ كوسيلة اتصال ـ مع الزوج: استجواب ـ استعلام (C_1 ضد C_1). ويتقابل الزوج: اكتشاف ـ تجلّ ـ ككشفٍ لقوة البطل ـ مع الزوج: خداع ـ تواطؤ (C_2 ضد $\overline{C}_2$): وفضلاً عن ذلك فإن تلقي الأداة السحرية يتقابل مع ضياع طاقة البطل التي تعبر عنها وظيفة التواطؤ ($\overline{\text{non c}_2}$ضد non c_2). وأما الإساءة فيقابلها عقاب المعتدي في السلسلة الإيجابية. ولا يتم تجاوز الحاجة بسدها وحسب، وإنما أيضاً بالزواج الذي يعوض عن حاجة البطل ($\overline{C}_3$ ضد $\overline{C_3}$). ويلح «غريماس» على أن كافة نتائج الاختبارات (كتلقي الأداة السحرية non C_2، وسد الحاجة non C_3، والتعرف non C_1) والاختبارات ذاتها، إنما ترمي إلى تجاوز نتائج الاستلاب المؤذية، وهو يعتبر أن النتيجة الرئيسية لهذا الاختزال في الوظائف إنما تتمثل في تمييز البنى الأمثالية. ومن جهةٍ أخرى، فإن ظهور إمكانية تحليلٍ مزدوجٍ مُعيناتي «Sémique» ومعنوي «Sémantique» يقوده إلى افتراض وجود مستويين للدلالة «Siginification». ودون أن يتوقف عند هذه الاكتشافات فإنه يحاول مستعيناً بالتحليل البنيوي الأمثالي والتأليفي في آنٍ واحدٍ مستعملاً الطريقة التعالقية، ونظرية الوساطة الخاصتين بـ «ليفي ستروس» أن ينفذ إلى جوهر القصة العجيبة ـ ككيانٍ كليٍ ـ في معناها العام. وعلى المستوى التزمني (التأليفي) فإن السلسلة البدئية $\overline{AC}$ تتفق مع السلسلة النهائية CA. ففي عالمٍ دون قانونٍ ـ عقد ـ A، تكون قيم C معكوسة. وأما إعادة القيم فتفتح الطريق أمام إعادة

القانون. وفي ترتيبٍ لا زمنيٍ يكون التعالق $C : \overline{C} \simeq A : \bar{A}$ ممكناً، ويعني أن غياب العقد الاجتماعي وحضوره يرتبطان في ما بينهما بنفس العلاقة التي تربط بين غياب القيم وحضورها. ويعبر الجزء الأيمن من الصيغة وفقاً لـ «غريماس» عن حقلٍ فردي من حقول تبادل القيم؛ أي عن قضية الاختيار بين الإنسان المستلب، والإنسان المالك لمجموع القيم. ولا يعبر القسم الأيسر عن التنظيم التعاقدي للمجتمع وحسب، وإنما يفترض أيضاً وجود حريةٍ فرديةٍ تؤكد ذاتها في تجاوز الحظر. وهكذا يبدو أن تعالقاً مزدوجاً ينعقد بين حرية الشخصية والاستلاب من جهةٍ، ورفض حرية الشخصية وتأسيس النظام من جهةٍ أخرى. إن إعادة إقرار النظام ضرورية لاستيعاب القيم من جديد.

وفي رأي «غريماس» فإن الزوج: اختبار ـ صراع يبدو رابطاً تأليفياً وسيطاً «intermédiaire» بين $\overline{A}\ \overline{C}$ و $A\ C$، وفضلاً عن ذلك متوسطاً «médiateur» قادراً على تحويل البنية:

$$\frac{a}{\text{non a}} \simeq \frac{c}{\text{non C}} \quad \text{إلى البنية} \quad \frac{\bar{a}}{\overline{\text{non a}}} \simeq \frac{\bar{c}}{\overline{\text{non C}}}$$

ويعمل الاختبار على إنجاز عملية نفيٍ للأجزاء السلبية وإبدالها بأجزاء إيجابيةٍ فيتكشف عندئذ عن أنه تعبير وظيفي ديناميكي ذو شكل بشري «anthropomorphe» لبنيةٍ دالةٍ معقدةٍ تحتوي على سالبٍ وموجب. ويعبّر الطابع التوسطي لـ F عن نفسه أيضاً بغياب الزوج الوظيفي الذي يعيد إليه. وتكون أفعال البطل في سير الاختبارات حرةً، كما تتميز بطابع الخيار، وعدم قابلية الارتداد كسمتين تحددان النشاط التاريخي للإنسان. وهذا ما يتفق مع غياب الرابط التضميني بين A وF، كما يتفق مع الربط بينهما من خلال النتيجة وحدها.

وهكذا يتكشف الدور الوسيط للقصة في مجملها. وهذا الدور يحل كل التناقضات بين البنية والأحداث؛ بين الاستمرارية والتاريخ؛ بين المجتمع والفرد.

ويحاول «غريماس» في تحليله للأسطورة (انطلاقاً من أمثلته المستمدة من كتاب «الطازج والمطبوخ» لـ«ليفي ستروس» عن الهنود «البوروورو» «Bororo») أن يستخدم تأويله لتحليل القصة عند «بروپ» وذلك من أجل استخراج جملة السلاسل التأليفية والأمثالية للأسطورة. وهو ينطلق من الحضور الإجباري لسالبٍ ما في

الجزء الأول من القصة، ولموجبٍ ما في الجزء الثاني (كتنصيف «dichotomie» الاستمرارية الزمنية للمقصوص إلى ما قبل وما بعد).

ويأتي الجزء الاستهلالي في القسم الأول من المقصوص سابقاً للموضوعات الأساسية في حين تكون النهاية في القسم الثاني على تعالق مع هذه الموضوعات ذاتها. ولكن المدخل والخاتمة يبقيان خارج الجُسمان الأساسي للموضوعات. ويقسم «غريماس» الوظائف السردية إلى فئات ثلاث: فهناك الوظائف التعاقدية «contractuell» وهناك الوظائف الإنجازية «Performantielle» (أي الاختبارات)، وهناك وظائف الفصل «disjonctionnelle» (أي أنواع الرحيل والعودة). ويميز غريماس» فضلاً عن ذلك بين صيغتين سرديتين هما الصيغة الخادعة والصيغة الصادقة.

ويقارن «غريماس» - مقتفياً بذلك مثال «پروپ» - أجزاء من المقصوص متفاوتة الاستقلال بالوظائف وتوزيع الأدوار بين الشخصيات داخل الحلقة الواحدة. وهذا ما يزوده بإمكانية متابعة الآلية في طفرة الأدوار للشخصية الواحدة وهو أمر مهم جدا لفهم المعنى العام للموضوع. هكذا يتكشف على سبيل المثال - في تحليل الأسطورة «البورورو» أن الابن الذي مارس الجنس مع المحارم، وجلب - بهذا - على نفسه غضب أبيه، هو البطل الإيجابي، وهو الذي يكون موضع التعاطف بانتقامه من الاضطهاد الواقع عليه. ويعتبر «غريماس» هذا التغيير إبدالاً للوظائف «التعاقدية» (كالتمسك بالعقد، والإخلال به، وظهور «عقد» جديد؛ أي مرحلة جديدة في «لعبة الاتفاق والرفض»)، وتبادلاً للأدوار بين الأب والابن في أعقاب تحولٍ مزدوج: فالأب يتحول من مرسِل وفاعلٍ إلى مرسَلٍ إليه وخائنٍ، والعكس بالعكس في ما يتعلق بالابن.

والمشكلة النظرية الرئيسية عند العالم «غريماس» هي إضاءة العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين التماكن «Isotopie» الخطابي، والتماكن البنيوي؛ أي المواجهة بين مجموعاتٍ تزمنيةٍ سرديةٍ، وتحولات المحتوى العميق. ولاكتشاف وحدات المحتوى هذه يتم البحث عن لفظ أسطوري وسلسلةٍ من الرواميز «Codes» الثقافية والإتنوغرافية (كالراموز الطبيعي والغذائي والأجناسي. . . . وغيرها). وتنعقد بين هذه الرواميز بدورها تعالقات معقدة إذ نكتشف في توصيف

الأبطال فسحةً تتفق مع الدور التوسطي لهذه الرواميز بين الأقطاب الأسطورية، وأخيراً بين الحياة والموت (تبعاً لـ «ليڤي ستروس») وليس من الممكن على أية حال أن نتوقف أكثر من هذا عند هذا الجانب من تحليل «ڠريماس» في إطار دراسةٍ مخصصةٍ لبنية القصة.

إن بحوث «ڠريماس» تستحق عنايةً خاصةً جداً. ويجدر بنا على الخصوص أن نقر محاولته في إرساء علاقاتٍ أمثاليةٍ بين الوظائف التأليفية. وإليه يعود الفضل في اقتراح العديد من المجموعات، والأنماط الوظيفية، والتنسيق بين تحليل التآليف من جهةٍ والتوزيع الديناميكي للأدوار على الشخصيات وحركة القيم السردية من جهة أخرى. وقد نجح في أن يحدد بشكلٍ صحيحٍ الدور الجوهري للاختبارات في القصة كوسائل تسمح بإيجاد حلٍ لعلاقاتِ النزاع (وذلك بتحويل الحالة السلبية إلى حالةٍ إيجابية).

ولكن «ڠريماس» لا يصل إلى هذا التعميق المنطقي لنظرية «پروپ»وإلى التناغم المنطقي نفسه إلا على حساب سلسلةٍ من التعديلات الواضحة التي تصطبغ بشيءٍ من المدرسية. وهذا ما يمكن تفسيره بأن «ڠريماس» قد عزل نفسه عن النصوص الفولكلورية المحسوسة. فهو يستعمل وظائف «پروپ»كمعطياتٍ أوليةٍ دون أن يلقي أدنى نظرة على المادة التي يؤولها. فهل تمكن المزاوجة مثلاً بين تلقي الأداة السحرية من جهة، وتواطؤ البطل والمعتدي من جهة أخرى؟ فالتواطؤ رد فعل طبيعي على الخديعة، وهو يتفق مع قواعد سلوك البطل، لامع أنمال إضفاء القيم داخل القصة. وإذا ما بنينا ـ انطلاقاً من وظيفتين متزاوجتين ـ نسباً معنوية «Proportion sémantique»، فإن الزوج خديعة ـ تواطؤ «يجد نفسه كمتغيرٍ سلبي للزوج» تعليمات ـ قبول،لأن الأمر في الحالتين يتعلق باستحالة رفض البطل تنفيذ الطلب. وكذلك فإن وضع الزوج «خديعة ـ تواطؤ» في علاقةٍ مع الزوج «وشاية ـ تجلّ» أمر لا يقل تصنعاً عن سابقه. صحيح أن الزوج «خديعة ـ تواطؤ» يدخل مع الزوج استجواب ـ استعلام في علاقة تقابلٍ من نمط «قوة ـ اتصال» (ومن الأدق القول «فعل ـ كلمة»)، وهذا ما يفسر إمكانية بناء «النسبة» المعنوية ـ بشكلٍ طبيعي ـ على النحو التالي:

الجزء الأول من القصة، ولموجبٍ ما في الجزء الثاني (كتصنيف «dichotomie» الاستمرارية الزمنية للمقصوص إلى ما قبل وما بعد).

ويأتي الجزء الاستهلالي في القسم الأول من المقصوص سابقاً للموضوعات الأساسية في حين تكون النهاية في القسم الثاني على تعالق مع هذه الموضوعات ذاتها. ولكن المدخل والخاتمة يبقيان خارج الجُسمان الأساسي للموضوعات. ويقسم «غريماس» الوظائف السردية إلى فئات ثلاث: فهناك الوظائف التعاقدية « contractuell» وهناك الوظائف الإنجازية «Performantielle» (أي الاختبارات)، وهناك وظائف الفصل «disjonctionnelle» (أي أنواع الرحيل والعودة). ويميز غريماس» فضلاً عن ذلك بين صيغتين سرديتين هما الصيغة الخادعة والصيغة الصادقة.

ويقارن «غريماس» ـ مقتفياً بذلك مثال «پروپ» ـ أجزاء من المقصوص متفاوتة الاستقلال بالوظائف وتوزيع الأدوار بين الشخصيات داخل الحلقة الواحدة. وهذا ما يزوده بإمكانية متابعة الآلية في طفرة الأدوار للشخصية الواحدة وهو أمر مهم جدا لفهم المعنى العام للموضوع. هكذا يتكشف على سبيل المثال ـ في تحليل الأسطورة «البوروورو» أن الابن الذي مارس الجنس مع المحارم، وجلب ـ بهذا ـ على نفسه غضب أبيه، هو البطل الإيجابي، وهو الذي يكون موضع التعاطف بانتقامه من الاضطهاد الواقع عليه. ويعتبر «غريماس» هذا التغيير إبدالاً للوظائف «التعاقدية» (كالتمسك بالعقد، والإخلال به، وظهور «عقد» جديد؛ أي مرحلة جديدة في «لعبة الاتفاق والرفض»)، وتبادلاً للأدوار بين الأب والابن في أعقاب تحولٍ مزدوج: فالأب يتحول من مرسِل وفاعلٍ إلى مرسَلٍ إليه وخائنٍ، والعكس بالعكس في ما يتعلق بالابن.

والمشكلة النظرية الرئيسية عند العالم «غريماس» هي إضاءة العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين التماكن «Isotopie» الخطابي، والتماكن البنيوي؛ أي المواجهة بين مجموعاتٍ تزمنيةٍ سرديةٍ، وتحولات المحتوى العميق. ولاكتشاف وحدات المحتوى هذه يتم البحث عن لفظ أسطوري وسلسلةٍ من الرواميز «Codes» الثقافية والإتنوغرافية (كالراموز الطبيعي والغذائي والأجناسي.... وغيرها). وتنعقد بين هذه الرواميز بدورها تعالقات معقدة إذ تكتشف في توصيف

الأبطال فسحةً تتفق مع الدور التوسطي لهذه الرواميز بين الأقطاب الأسطورية، وأخيراً بين الحياة والموت (تبعاً لـ «ليڤي ستروس») وليس من الممكن على أية حال أن نتوقف أكثر من هذا عند هذا الجانب من تحليل «غريماس» في إطار دراسةٍ مخصصةٍ لبنية القصة.

إن بحوث «غريماس» تستحق عنايةً خاصةً جداً. ويجدر بنا على الخصوص أن نقر محاولته في إرساء علاقاتٍ أمثاليةٍ بين الوظائف التأليفية. وإليه يعود الفضل في اقتراح العديد من المجموعات، والأنماط الوظيفية، والتنسيق بين تحليل التآليف من جهةٍ والتوزيع الديناميكي للأدوار على الشخصيات وحركة القيم السردية من جهة أخرى. وقد نجح في أن يحدد بشكلٍ صحيحٍ الدور الجوهري للاختبارات في القصة كوسائل تسمح بإيجاد حلٍ لعلاقات النزاع (وذلك بتحويل الحالة السلبية إلى حالةٍ إيجابية).

ولكن «غريماس» لا يصل إلى هذا التعميق المنطقي لنظرية «پروپ»وإلى التناغم المنطقي نفسه إلا على حساب سلسلةٍ من التعديلات الواضحة التي تصطبغ بشيءٍ من المدرسية. وهذا ما يمكن تفسيره بأن «غريماس» قد عزل نفسه عن النصوص الفولكلورية المحسوسة. فهو يستعمل وظائف «پروپ»كمعطياتٍ أوليةٍ دون أن يلقي أدنى نظرة على المادة التي يؤولها. فهل تمكن المزاوجة مثلاً بين تلقي الأداة السحرية من جهة، وتواطؤ البطل والمعتدي من جهة أخرى؟ فالتواطؤ رد فعل طبيعي على الخديعة، وهو يتفق مع قواعد سلوك البطل، لامع أفعال إضفاء القيم داخل القصة. وإذا ما بنينا ـ انطلاقاً من وظيفتين متزاوجتين ـ نسباً معنوية «Proportion sémantique»، فإن الزوج خديعة ـ تواطؤ «يجد نفسه كمتغيرٍ سلبي للزوج» تعليمات ـ قبول،لأن الأمر في الحالتين يتعلق باستحالة رفض البطل تنفيذ الطلب. وكذلك فإن وضع الزوج «خديعة ـ تواطؤ» في علاقةٍ مع الزوج «وشاية ـ تجلٍّ» أمر لا يقل تصنعاً عن سابقه. صحيح أن الزوج «خديعة ـ تواطؤ» يدخل مع الزوج استجواب ـ استعلام في علاقة تقابلٍ من نمط «قوة ـ اتصال» (ومن الأدق القول «فعل ـ كلمة»)، وهذا ما يفسر إمكانية بناء «النسبة» المعنوية ـ بشكلٍ طبيعي ـ على النحو التالي:

معتد	ـ بحث	ـ استعلام	≃	سؤال	ـ جواب	مانح
بطل	خديعة	ـ تواطؤ		تعليمات	ـ تنفيذ	بطل

وهذه النسبة تتفق على مستوى التركيب مع الجزء الأول من القصة، وتعكس التقابل بين الأفعال التي تقود إلى الإساءة (أو الحاجة)، والأفعال التي تسمح نتيجتها ببدء رد الفعل على هذه الإساءة. وعلى أية حال فإنه لا يوجد تعالق محسوس بين الوظائف المتمايزة للسلسلة البدئية ووظائف السلسلة الختامية. وإنما يوجد وحسبُ تضاد عام بين جوٍ من التعاسة في البداية وجوٍ من السعادة في النهاية. وأكثر من ذلك، فإنه يمكن عملياً لهاتين السلسلتين أن تكونا غائبتين ـ بأكملهما تقريباً ـ بحيث تبدأ القصة أحياناً مباشرةً بإساءةٍ أو نقص (فليس من قبيل الصدفة أن يكون «بروب» قد ميز بعض الوظائف الخاصة بالجزء التمهيدي للقصة) وتنتهي أحياناً بالاختبار الأساسي. ويشكل الاختبار الإضافي مع الوظائف الموافقة له (وهي من نوع الوشاية بالمعتدي ـ والتجلي ـ بمعاقبة الخصم) نسقاً ثانياً اختيارياً داخل القصة العجيبة. وهذا يعني أن تصورات «غريماس» التي تعتمد في جانبٍ كبيرٍ منها على عناصر غير إلزاميةٍ في القصة بعيدة عن أن توصف بالأساسية. فالتقابل بين الزواج وتجاوز الحظر يمثل من جديد وظيفةً غير إجباريةٍ تنتمي إلى الجزء التمهيدي. ونستطيع بالطبع أن نتعامل مع دخول الخصم كما لو أنه في ذاته إخلال بنوعٍ من التناغم الكوني، لا إخلال بأحد العقود الاجتماعية. ففي القصص التي تتحدث عن البحث عن خطيبةٍ أو أدوات سحريةٍ، لا وجود لإخلالٍ بالتناغم الكوني. ووحدها القصص التي يكون البطل فيها من الشجعان، وينقذ الجماعة من الدخول الشيطاني للخصم، هي التي يمكن اعتبار الزواج فيها ـ ولو عن بعد ـ مكافأة تُمنح للبطل على إعادته التناغم الكوني (وليس على إعادة العقد). ولكن هذه القصص عن الشجعان تحتفظ بآثارٍ واضحةٍ جداً من الأسطورة التي تتميز باهتمامها بالنسب الكونية والمصائر الجماعية. وأما القصص العجيبة الأخرى فتركز أكثر على المصير الفردي والتعويضات التي ينبغي تقديمها للضحايا البريئة والمحرومين في المجتمع وغيرهم. ولا يظهر معناها الجماعي إلا من خلال التعاطف والمشاركة الوجدانية اللتين تنصبّان على البطل الذي يسهل جداً أن يُسقط المرء نفسه عليه. وهنا نلاحظ أن «غريماس» (على غرار «ليڤي ستروس») قد

خفّض من شأن الفروقات النوعية الخاصة بكل من الأسطورة والقصة. ويتضح هذا التخفيض عندما يعتبر «غريماس» أن في وسعنا أن نطبق على الأساطير تصويرةً مؤسسةً هي نفسها على التحليل المورفولوجي الخاص بالقصة العجيبة. فلا مقولة الاختبار في مجملها، ولا الاختبار الأول «التأهيلي» يميزان الأساطير. وهما لا يحتفظان في الأسطورة بأي نوعٍ من أنواع التعبير. ولذا فإن أبحاث «غريماس» ـ وعلى الرغم من قيمتها المنهجية الكبرى ـ تتطلب تصويباتٍ على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية.

* * *

وإذا كان «غريماس» ينقل إلى الأسطورة النتائج التي توصل إليها «پروپ» في ما يتعلق بالقصة العجيبة، فإن «كلود بريمون» «C.Bremond» يحاول أن يستخرج من تحليل «پروپ» قواعد عامة تتعلق بسير كل موضوع سردي[31]. وفضلاً عن ذلك فإن «بريمون» ـ وخلافاً لـ«غريماس» ـ لا يركز على السياق الأسطوري للقصة، وإنما على المنطق السردي ذاته؛ لا على التقابلات الأمثالية، وإنما على النحو الخاص بأنواع السلوك البشري. فهو يرى أن الوظيفة التي يضعها على نفس المستوى الذي يضعها عليه «پروپ» هي بالفعل «ذرة سردية» وأن المقصوص يتكون من تجميع هذه الذرات.

ويعتبر «بريمون» أن النسق الأولي هو الثلاثية المستخرجة من الوظائف الثلاث المتناسبة مع المراحل الضرورية لكل صيرورة. وتفتح الأولى إمكانية الصيرورة على شكل سلوكٍ يتناسب معها، أو على شكل أحداثٍ متوقعة. وتحقق المرحلة الثانية هذه الإمكانية. وتنهي الثالثة الصيرورة مفضيةً بذلك إلى نتائج الحدث الموافق (أو السلوك). ولكن «بريمون» ـ خلافاً لـ «پروپ» ـ يرى أن كل مرحلة من هذه المراحل لا تستدعي ـ بعدها وفي ترتيبٍ إلزامي ـ مجيء المرحلة التالية. ففي كل مرة ينفتح الاختيار على تحقيق إمكانيةٍ ما، هدفٍ ما، أو غياب مثل هذا التحقيق. وتظهر في المقام الأول بعض البدائل واختيارٌ يقوم به البطل والكاتب. وتتجمع الأنساق الأولية ضمن أنساقٍ معقدة. وفي هذه المرحلة نستطيع أن نعثر على بعض التشكيلات التي اختار «بريمون» أن يسميها ـ اصطلاحاً ـ «طرفاً لطرفٍ» و«حبيسةً» و«الصقاً». ويتم توزيع الأحداث وفقاً للتصنيف: «تحسينات/ ترديات».

ويحلل «بريمون» سلسلةً من الأنساق من هذا النوع، ويسميها: مهمة ـ عقد ـ خطيئة ـ فخ. . . . الخ. ويعرض على سبيل المثال نسقاً ممكناً من الوظائف التي تحقق تحسيناً (عدْ إلى سد الحاجة عند «پروپ»). وللوصول إلى تحسين الوضع لا بد من تجاوز عددٍ معينٍ من العقبات. ومن أجل ذلك لا بد من الوسائل الملائمة. وهكذا تظهر مهمة محددة غالباً ما توكل إلى أحد الأنصار (عدْ إلى المساعد والمانح) الذي يتقابل مع الخصم (عدْ إلى المعتدي). وتحمل علاقات البطل مع نصيره طابع العقد (وفي بعض الأحيان يمكن أن ندغمها مع علاقات الدائن بالمدين. عدْ إلى الوظائف التعاقدية عند «غريماس»). ويمكن لتجريد الخصم من إمكانية الأذى أن يكون إما سلمياً (مفاوضة) وإما عدوانياً (اعتداء). كما يمكن للمفاوضة أن تأخذ طابع الإغراء أو التهديد وغالباً ما يتحول الاعتداء إلى خداع، وينطوي على تكتيم ضروري لكي يقع الخصم في الفخ. . . . الخ.

ويمكن لكل شخصية أن تكون حاملةً لمتواليةٍ من الأفعال الخاصة بها. ولكنه لما كانت هناك شخصيتان تشاركان في الفعل عادةً، فإن للفعل إذاً وجهين متقابلين بالنسبة إلى المُفاعِلَين (فخداع الأول هو في الوقت نفسه انخداع للآخر. وإنجاز أحدهما للمهمة يفترض في الوقت نفسه خطيئة الثاني. . . . الخ). ويمكن للوظائف نفسها أن تأخذ مظاهر مختلفة. فالمكافأة يمكن أن تكون في نفس الوقت عطاءً أو انتقاماً. وتكون السلسلتان: «تحسين ـ تردٍ» ـ وفقاً لهذا المبدأ ـ في علاقة توزيعٍ تكاملي:

تحسين	تردٍّ
خدمة من نصير دائن	تضحية من أجل نصير مدين
خدمة من نصير مدين	إيفاء ذمةٍ تجاه نصير دائن
القيام باعتداء	تردٍ بالخضوع لاعتداء
نجاح فخٍّ	خطأ خاطىء
انتقام	عقاب

ويتبين أن معاينة وجهي كل وظيفةٍ، وأن تحليلاً على هذا الجانب من اليقظة للبدائل التي تسمح بسير المقصوص يتكشف عن خصبٍ شديد. ولكن تحليل «بريمون» شديد التجريد (وهذا ما يقلل من ثرائه)، وذلك لأن نهجه عام وغير ناتج

عن تحليلٍ لجنسٍ محدد (كما هو الأمر عند «بروب»)ويمكن القول بهذا الخصوص إن «رولان بارت» «R.Barthes» و«ت. تودوروف» «T.Todordv» و«جيرار جينيت» «G.Genette» يذهبون جميعاً إلى أبعد من هذا (ومقالاتهم موجودة في الكتاب نفسه)[32].

* * *

ولقد كانت الطبعة الأمريكية لـ «مورفولوجيا القصة» حافزاً قوياً للدراسة البنيوية والنمطية في الولايات المتحدة. ولكن الأرضية كانت ممهدة بفعل اللسانيين البنيويين من أمثال «رومان جاكوبسون» و«أ. سيبيوك»[33] «A.Sebeok» الذين اهتموا بقضايا الفولكلور، وبفضل ممثلي مدرسة النماذج الثقافية في الإتنوغرافيا. وبهؤلاء الأخيرين يرتبط «ميلڤيل جاكوب» «M.Jakobs» كاتب الدراسة الأحادية الموضوع ـ والجديرة بالاهتمام ـ والتي تدور حول الكليشات «Clichés» الأسلوبية والتنظيم الدرامي للمقصوص في الأساطير والقصص المفسرة في سياق النماذج الثقافية لهنود أمريكا الشمالية[34]. ففي عرضه للطبعة الأمريكية من «مورفولوجيا القصة» يعتبر «جاكوب» أبحاث «بروب» أكبر مكسب منهجي لـما قبل 1940. وينتصر فيه لبناء وحدات بنيويةٍ إضافيةٍ (على مستوى الأسلوب والعلاقات الاجتماعية، ونظام القيم) يمكن أن تستفيد من التقنية التحليلية الناجزة ـ حالياً ـ للمنهج البنيوي. كما ينصح «جاكوب» بوصف عملية التشكل نفسها، ووصف آليتها السببية.

ونجد في مقالات «آرمسترونغ» «R.Armstrong» التي بعنوان «تحليل محتوى الفولكلور»[35] وفي مقالتي «فيشر» «J.Fischer» اللتين بعنوان «النسق والبنية في القصص»[36] وعنوان «قصة من بونابي «Ponapee» عن «أوديب»: تحليل بنيوي واجتماعي نفسي»[37] محاولات لتركيب المنهج الوظيفي التأليفي مع بحث أنماط السلوك الاجتماعي، وأنظمة القيم.

ويقترح «آرمسترونغ» ـ الذي اختار نموذجاً له قصص أصحاب المقالب «Tricksters» ـ تقسيم نص القصة إلى أفعالٍ متتالية، وتحديد وظائفها (أي أن ينحو نحو «بروب» تماماً). ويقترح من ثم استخراج الوحدات التأليفية المعبّرة بالقدر الذي تدل فيه على علاقةٍ بين المجموعة الإثنية وقيمها الاجتماعية، وبالقدر الذي

تحدد فيه بنية معنوية وطابع حكم جمالي... الخ. ويقترح «آرمسترنغ» لهذه الغاية نفسها برنامجاً لتوزيع الأفعال تبعاً لمقولاتٍ معنويةٍ دقيقة كـ: مكافأة ـ عقاب، ومقاومة ـ اعتداء، وسماح ـ حظر، وملكية ـ خدمات، وتلقٍ ـ فقدان ملكية، وجمع ـ تشتيت معلومات، وسلوك فعّال، وقبول للمسؤليات ـ أو رفض لتحملها. وفي هذا الإطار فإن الأفعال تنقسم إلى أفعالٍ إيجابيةٍ، وأخرى حياديةٍ، وثالثةٍ سلبيةٍ (فعلى سبيل المثال: $\overline{O}$ ـ وجد، O ـ احتفظ، O ـ ضيعّ.... الخ). ولا بد للتحليل المقارن من أن يسمح باكتشاف علاقات مختلفة في ثقافات مختلفة.

ويقارن «فيشر» هو الآخر بين بعض المتغيرات القَبَلية، ويكتشف انحرافاتٍ في بناها. وهكذا يظهر أنه في القصص الميكرونيزية لجزيرة «TrooK» تسيطر سلسلة من الحلقات المتكررة (مع تغيراتٍ طفيفةٍ) في حين يتعلق الأمر في «پوناپي» بإبدالٍ لحلقاتٍ ذات حلٍ مقابل. وهذا ما تفسره خصوصية التنظيم الاجتماعي في هذه القبائل المتنوعة. ويواجه «فيشر» لدى دراسته لبنية القصة الميكرونيزية المتعلقة باستباحة المحارم ـ بين أربع شبكات معنوية؛ أي بين تقطيعٍ 1) زمني، 2) ـ مكاني (يتبين أنه أوسع من سابقه)، 3) ـ تقسيمٍ للشخصيات إلى حزبين: حزبٍ موالٍ للبطل وآخر معادٍ له، 4) ـ تتابع الأحداث من منظور حل النزاعات الأساسية. ونحن نلمس عند «فيشر» ـ لدى تأويله لنظام الحلقات ـ تأثير «ليڤي ستروس» وعلم النفس التحليلي (بشكله المخفَّفِ جداً) في آنٍ واحد. كما نلمس تأثير المنهج العام لمدرسة النماذج الثقافية.

وأما أعمال «كونغاس» «E.Kongas» و«ماراندا» «P.Maranda» ـ وبخاصةٍ تحليلهما النقدي للصيغة الشهيرة عند «ليڤي ستروس» في دراستهما التي بعنوان «النماذج البنيوية في الفولكلور»[38] فإنها في غاية الأهمية من حيث ما تشيده من منهجيةٍ بنيويةٍ في مجال الفولكلور. والأمر هنا يتعلق بالحدود التي يتوقف عندها تطبيق صيغة الوساطة:

$$Fx (a) : Fy (b) : : Fx (b) : Fa - 1 (y)$$

التي أبدلا بها بعد االتحليل صيغةً موازيةً وأشد بساطةً هي:

$$QS : QR : : FS : FR$$

حيث QS أي ما يشبه الحل، وQR أي ما يشبه النتيجة، يعبران عن حالة

الانطلاق ونتائجها المباشرة، وFS هي الحل النهائي (أعني المنعطف المرتبط بأفعال المتوسط، وFR هي النتيجة النهائية.

ويستنتج «كونغاس» و«ماراندا» من هذا أنه يمكن تطبيق صيغة «ليفي ستروس» لا على الأساطير وحسب، وإنما على نصوص فولكلوريةٍ أخرى شديدة التنوع. ولكن حقل تطبيق هذه الصيغة - من جهةٍ أخرى - محدود جداً حيث يمكن للمتوسط في بعض الأحيان أن يغيب تماماً (نموذج 1)، أو أن يتعرض للإخفاق (نموذج 2)، أو حتى في حالات النجاح، فإنه يمكن للتصادم البدئي في بعض الأحيان أن يلغى بكل بساطة (نموذج 3)، وأن لا يعكس كما يتطلبه الأمر في صيغة «ليفي ستروس» (نموذج 4). ويبين «كونغاس» و«ماراندا» أن النموذجين (3 -4) يتقابلان بشكلٍ كاملٍ مع النموذجين (1 -2) حيث إن بنية - هي هنا ذات ثلاثة مستويات، إضافة إلى أنها تتطلب متوسطاً - تحتوي في ذاتها لا على تعالقٍ بين العلاقات وحسب، وإنما على تعالق بين المتعالقات (Non seulement une corrélation de rappert mais une corrélation de corrélateurs)

ولتوضيح نظريتهما يقدمان أمثلةً عن الأساطير والأحدوثات والسير والأناشيد الغنائية والصيغ السحرية والأمثال. ولسوء الحظ فإن القصص العجيبة وحدها هي الغائبة. ويعتبر «كونغاس» و«ماراندا» أن المنهج الأساسي للتعرف على بنيةٍ ما يكمن في سير التقابلات البدئية والحل النهائي. وفي ما يخص الجنس السردي، فإن التصادم الأول يضمر - في رأيهما - خلال المقصوص ذاته. وفي ما يخص الأجناس الغنائية، فإنه لا يضمر البتة. وأما في المجال الطقوسي، فإنه يجد لنفسه حلاً بفضل مشاركة المرسِل والمرسَل إليه. فالوساطة الغائبة تماماً في الأجناس الغنائية تكون في المجال السردي داخل الموضوع ذاته، وفي المجال الطقوسي خارج الموضوع (وذلك بمساعدة فعل خارجي).

ولقد برهن «كونغاس» و«ماراندا»[39] في أعمالهما الأخرى على سيطرة النموذج (4) في الفولكلور الأوربي، والنماذج (1 -2 -3) في فولكلور المجتمعات العادية. وهذه النتائج الجديرة بالكثيرة من الاهتمام تشير (وربما دون إرادة المؤلفين) إلى الحدود التاريخية للبنية المعقدة (4) الموافقة لصيغة «ليفي ستروس».

وأما العمل الأكثر دلالة والمخصص مباشرة لتحليل بنية القصة فهو الدراسة

الأحادية الموضوع التي بعنوان «مورفولوجيا القصص الشعبي عند هنود أمريكا الشمالية (1964) لصاحبها، «آلان دوند» «A.Dundes». وقد جاء هذا الكتاب مسبوقاً بأطروحةٍ وسلسلةٍ من المقالات[40]. وإذا كان القرينان «ماراند! » قد أجهدا نفسيهما لوضع الحدود على تطبيق صيغة «ليڤي ستروس» وتبسيطها وتدقيقها، فإن «دوند» ـ من جانبه ـ يتبنى موقفا انتقادياً شديداً من «ليڤي ستروس». فهو يتهمه بمحاولة إقحام الشخصيات في البنية المورفولوجية من جهة (كأصحاب المقالب المتوسطين. وهو في هذا يلوم «ماراندا» أيضاً)، وإقحام العناصر اللسانية من جهة أخرى. كما يؤكد «دوند» على الإمكانية المطلقة لترجمة الأسطورة من لغةٍ طبيعيةٍ إلى أخرى، وهذا ما أشار إليه «فيشر» بدوره. ويؤكد أيضاً إمكانية صوغ الأسطورة لا باللغات الكلامية وحسب، وإنما باللغات الأخرى أيضاً (كالرسم والتمثيل الصامت وغيرهما)، وأنه ليس من الضروري تطبيق مناهج اللسانيات البنيوية حرفياً على دراسة الفولكلور. وفضلاً عن ذلك فإن «دوند» ينتقد الأولوية المفرطة التي يوليها «ليڤي ستروس» لنماذج القرابة، وطريقته في تحليل بنية العلاقات بين الأساطير ومتغيراتها، لا بين الأساطير بحد ذاتها.

على أن الموقف الانتقادي المتطرف لـ «دوند» ضد «ليڤي ستروس» غير سليمٍ تماماً، وإنما يعكس عدم الدقة والتحديد اللذين تكشّفا على الدوام عبر محاولات التحليل الأمثالي حتى الآن على الرغم مما تتميز به الأفكار الأساسية عند «ليڤي ستروس» من ثراءٍ وعمقٍ لا يقبلان الجدل. ويبدو لنا أن «دوند» يفهم بدقة الطابع الكيفي للتميز بين الأسطورة والقصة (أعني التقابل بين الجماعي والفردي. عدْ إلى الموقف المماثل عند كاتب هذا المقال)[41]. وهنا لا في البنية نفسها يكمن التميز الجوهري بين الأسطورة والقصة (نفي الأسطورة تكون الاحتياجات كونية). وما جذب «دوند» هو الوضوح غير العادي والأصالة التي تميز التحليل التأليفي عند «پروپ» وهو يحدد نفسه بوعيٍ أنه استمراريته المباشرة. وهو يكمل «پروپ» ـ في نطاقٍ ضيقٍ ـ بإدخاله أفكار «پايك» «K.piKe» المتصلة بالسلكوك الكلامي وغير الكلامي. فهو يستعير مصطلحه منه؛ أعني المقابلة بين تقطيع (Etique) أي تصنيفي، وتقطيع (Emique) أي بنيوي. كما يستعير منه استعماله لكلمة «الحويرك» «motifème» بمعنى الوحدة الإيمية (Emique) وذلك بدلاً من الوظيفة عند

«پروپ». ويصف «تيودور ستيرن» «T.Stern» - في عرضه لعمل «دوند» الأحادي الموضوع[42] صاحبه بأنه وريث «پروپ» وبالتالي فهو يشكو ومن نفس موقع «ليڤي ستروس» أو «ميلڤيل جاكوب» من تخفيض قيمة السياق الثقافي، ومن التجريد وقلة الاهتمام بالشخصيات التي يلقاها المرء عند «دوند».

ويعتبر «دوند» مقتفياً بذلك أثر «پروپ» أن الزوج: حاجة (L) - سد الحاجة (LL) سلسلة من «الحويركات» النويّات (وفقا لتعبيره). وهناك بالفعل قصص عند الهنود الأمريكيين تختزل - خلافاً للقصص الأوروبية - إلى بنيةٍ بسيطةٍ من هذا النمط. ولكنه - وحتى هنا - تدخل بين الحاجة وسد الحاجة وظائف أخرى ثنائية نعرفها جيداً من كتاب «پروپ»: كالحظر وتجاوزه (حظر - انتهاك)، والخداع والتواطؤ غير الإرادي (DCPT- DEC) والمهمة الصعبة والحل (T- TA). وفضلاً عن ذلك فإن «دوند» يُدخل وظيفتين أخريين هما نتيجة التجاوز (نتيجة) واتقاء المصاب (AE). ولنلاحظْ أن هذا الإدخال الجديد ليس أمراً لا مفرّ منه، لأنه يمكن اعتبار هاتين الوظيفتين في أغلب الحالات حاجة وسدّ حاجة. ويبرز «دوند» العديد من الأنساق وأنماط الوظائف، ويحللها ثم يجمّع القصص تبعاً لذلك. كما يبين - من جهةٍ أخرى - أن بعض القصص الهندية المعقدة جداً في تركيبها ليست في الواقع إلا توليفاً لسلاسل أكثر بساطة، ثم يقدم بعض السلاسل من جنس:

L - LL

Viol - conséq

L - T - TA - LL

L - Dec - DCPt - LL

Int - Viol - L - LL

Int - Viol - coséq - AE

L - LL - Int- Viol - Conséq

L - T - TA - LL - Int- Viol - Conséq - AE, etc.

والحويركات Dec - DCPt . Int - Viol,T - TA هي من حيث المبدأ تناوبية في القصص والأساطير عند هنود أمريكا. ويعتبر «دوند» أن Int - Viol وT- TA أشكال للتعليمات المعطاة للبطل ومتمايزة تبعاً لصفتها التوزيعية. فالمهمات الصعبة،

تأتي دوماً بين الحاجة وسدّها، في حين يأتي تجاوز الحظر سابقاً الحاجة في أغلب الأحيان، أو تالياً لسدُّها. وللمقارنة التي يعقدها «دوند» بين القصص والمعتقدات الشعبية شيء من الأهمية. فهو - على سبيل المثال - يقارن بين النسق - والنظام: شرط - نتيجة - رد فعل. Int - Viol- Conséq - AE

ومع أن «دوند» يستعمل منهجية «پروپ» نفسها، فإنه يتوصل إلى تصويرات أخرى أكثر بساطةً بكثير. وهذا ما يفسره على ما يبدو الطابع العادي لفولكلور هنود أمريكا الشمالية. ولا يفرق «دوند» بين القصة العجيبة وأصناف القصة الأخرى، ولا بين القصة العجيبة والأسطورة مما يعكس مرةً أخرى خصوصيات المادة التي يعمل عليها، وتلفيقاته بين الأجناس. وهكذا تصبح المقارنة بين تصويرات «دوند» وتصويرات «پروپ» بالغة الفائدة في ما يتعلق بحل القضايا التي تطرحها الشعرية التاريخية.

* * *

وفي الأبحاث الأوسترالية ذات الصلة الوثيقة بالأبحاث الأمريكية نجد أيضاً أعمالاً جديرةً بالاهتمام تنصبّ على الدراسة البنيوية للأساطير والقصص. فإذا وضعنا جانباً بعض المحاولات التي جرت من أجل أَمْثَلَة «Paradigmatisation» الموضوعات في ضوء النماذج الثقافية[43]، فإنه لا بد من التذكير بسلسلة مقالات «ستانير» «E.Stanner» المنشورة في مجلة «Oceania» تحت العنوان المشترك «حول ديانة سكان (أوستراليا) الأصليين»[44]. ففي هذه الدراسة العلاماتية المفصلة جداً لدراسة الجانب الثقافي عند قبيلة «المورانبا» «Mourinbat» الأوسترالية، نجد تحليلاً مقارناً ودقيقاً جداً للسلاسل التأليفية في الأساطير والطقوس سواء كانت «نصوصاً» كلاميةً أو رسميةً أو إيمائية. وأما البرهنة المقنعة التي يقدمها «ستانير» عن التطابق - من حيث المبدأ - بين بنية الأساطير وبنية الطقوس (بما في ذلك الأساطير التي ليس لها معادل طقوسي، والطقوس التي لا ترافقها الأساطير) فإنها تسمح له بأن يستخرج أيضاً بعض العلاقات الأمثالية المهمة في اللغة الرمزية لقبيلة (المورانبا). وتقترب بعض ملاحظات «ستانير» بشكلٍ مدهشٍ من النتائج التي توصّل إليها «پروپ» في دراسته التي بعنوان «الجذور التاريخية للقصة العجيبة»، والتي لم يكن مطلعاً عليها في ما يبدو (أعني تقريب الأساطير موضوعياً وبنيوياً من

التقاليد التعليمية). وليس في مقدورنا لسوء الحظ أن نتناول هذا الموضوع هنا.

* * *

ولقد قام مجموعة من العلماء الرومانيين بأبحاث خصبة في ميدان الفولكلور السردي نخص منهم بالذكر «پوپ» «M.Pop» و«ڤرابي» «A.Vrabei» و«إيريتيسكا» «G.Ereteska» و«روشيانو» «N.Rochianu». ويبرهن «پوپ» في مقاله المهم الوجوه الراهنة للأبحاث المتصلة ببنية القصص[45] ـ متناولا إحدى القصص الرومانية مثالاً له ـ على العلاقة القائمة بين النسق التأليفي للوظائف، والمنطق العام للموضوع. وتمثل التصويرة التالية هذه العلاقة في هذه القصة بالتحديد:

I ـ حاجة

II ـ خداع

III ـ اختبار

IV ـ عنف

IV ـ تصفية العنف

III ـ تصفية الاختبار

II ـ تصفية الخداع

I ـ تصفية الحاجة

ويبرهن «پوپ» بشكلٍ مقنعٍ أن للتوازي والأطروحة المضادة دوراً على مستوى الموضوع. كما يتساءل عن بنية النسق الأولي (معيداً ـ وهو يقوم بذلك ـ إلى «بريمون»)، ويدرس طابعها الثلاثي. وفي مقالٍ آخر عن «أشكال القصة»[46] يحلل «پوپ» البنية على المستوى الأسلوبي. وأما أطروحة «روشيانو» فهي مخصصة أيضا لدراسة أشكال القصة. وأما «ڤرابي»[47] فيقدم تحليلاً للمتغيرات التركيبية جديراً بالاهتمام.

وتظهر أيضاً عن الدراسة النمطية البنيوية بعض الأعمال في بلدان أخرى. فهذا هو العالم التشيكي «بينيس» «B.Benes»، يطبق تصويرة «پروپ» المورفولوجية على دراسة «البيليتشا»[48] «La bylitcha» (*) . كما ظهرت أيضاً محاولة متفردة

(*) جنس أدبي روسي.

لاستخراج بنية القصة الأحدوثة في مقال الفولكلوري الألماني «باوسينجر»[49] «H.Bausinger» (ومن الطريف أن نشير إلى أن «باوسينجر») في دراسته النظرية الأحادية الموضوع والتي بعنوان «أشكال القصة الشعبية» يعالج مورفولوجيا الفولكلور ـ خلافاً لذلك ـ بذهنية «جول»).

* * *

وقد عاد الاهتمام بمورفولوجيا القصة والقضايا التي تطرحها إلى الظهور من جديد في الاتحاد السوڤييتي منذ عدة سنوات. ففي عام 1965 نظمت دورة علمية بمناسبة الذكرى السبعين لـ «پروپ»، وقد أثنى الأكاديمي «جيرمونسكي» «V.Jirmunski» والعضو المراسل لأكاديمية العلوم في الاتحاد السوڤييتي «بيركوف» «P.Berkov» ثناء عظيماً على هذا الكتاب في الملخصين اللذين قدماهما. كما أفرد كاتب هذا المقال لـ «مورفولوجيا القصة» عرضاً خاصاً. ولكن عودة الاهتمام بهذا الكتاب ـ كما في الخارج ـ قد تحددت قبل كل شيء بتطور اللسانيات البنيوية وعلم العلامات. فقد كان اسم «پروپ» كمؤلفٍ لـ «مورفولوجيا القصة» و«الجذور التاريخية للقصة العجيبة» موضع «الاستشهاد بلا انقطاع (وغالباً إلى جانب اسم «ليڤي ستروس») في كافة الندوات التي تدور حول علم العلامات، وفي الأعمال التي تتناول الأنظمة المنمذِجة الثانوية. وعلى الرغم من هذا، فإننا لو تركنا جانباً الأعمال العلاماتية العامة التي لا حصر لها، والتي انصبّتْ على الأساطير (كأعمال «إيڤانوڤ» «V.Ivanov» و«توپوروڤ» «V.Toporov» و«سيغال» «G.Segal» و«پياتيغورسكي» «A.Piatigorski» و«لوتمان» «J.Lotman» و«أوجيبينين» «B.Ogibenim» . . . . وغيرها) ، وتركنا جانباً دراسة الموضوعات الأدبية (كدراسات «إيغروڤ» «B.Egorov» و«شتشيغلوڤ» «I.Chtcheglov» والأبحاث البنيوية عن الأجناس الأدبية خارج القصة (كالمسرح الشعبي عند «بوغاتيريڤ» «P.Bogaturev» والبالاد عند «توپوروڤ»، والأناشيد الملحمية عند «نيكليودوڤ» «S.Nekliudov» و«سميرنوڤ» «I.Smirnov» والصيغ السحرية عند «تشيرنوڤ» «I.Chernov» و«آراپوڤ» «M.Arapov» والأمثال عند «پيرمياكوڤ» «G.Permiakov»)، لتبين لنا أن المقالات والنشرات التي تتصل مباشرة بـ «مورفولوجيا القصة» ما تزال قليلة العدد.

فأما دراسة سيڤال «التي بعنوان» محاولة لوصف الأسطورة بنيوياً[50] فهي تحليل لبنية الأسطورة انطلاقاً من ثلاث روايات لموضوعٍ واحدٍ ـ هو موضوع البطل المنبوذ والمنتصر فيما بعد ـ عند هنود الشمال الغربي. ويستخرج «سيڤال» ـ مستعيناً من حيث المبدأ بمناهج «ليڤي ستروس» ومقيماً مقارنةً تأليفيةً وأمثاليةً بين أجزاء الأسطورة (معتمداً على مقولة القيمة) ـ مستويات مختلفة للدلالة الأسطورية. ويستنتج من ذلك أن هناك تعايشاً داخل النصوص المدروسة بين قصةٍ عن الأبطال المنبوذين، وأسطورة عن أسباب الأمراض.

وأما «إيڤانوف» و«توپوروف»[51] فإنهما يتوجهان مباشرة وجهة تصويرة «پروپ» ويستخدمانها لكتابة مختلف النصوص السردية وتحليلها. ويقترحان ترتيباً عقلانياً للرموز بواسطة المنطق الحديث. وهذا ما يتتج عنه أن الوظيفة تفسر في كل مرة كعلاقةٍ بين مختلف شخصيات القصة أو أدواتها.

ويجمع هذان الكاتبان بين تحليلٍ وظيفيٍ ينسجم مع ذهنية «پروپ»، وبحثٍ عن التقابلات المعنوية الأولية التي تلعب دوراً مهماً في الأساطير. ويقترحان عددا من الرموز لكتابة هذه الأساطير.

وأما «سير يبرياني»[52] فيجهد في عرضه لإدخال بعض التصويبات على صيغة «پروپ» منطلقاً من تأويلٍ أكثر شكلنةً «Plus formalisée» حسب اعتقاده. ويقترح الوظيفة V كرابطٍ في حين يقترح الوظيفة K كدافعٍ، وذلك لأن الوظيفة T ليست إلا مرحلةً ملازمةً لمختلف الوظائف. ويعتبر «سيرييرياني» أنه يمكن للقصة بكاملها أن تنقسم إلى ثلاث مراحل أساسية:

1 ـ الإساءة البدئية التي تخلق العقدة (ADH- M Pr OL).

2 ـ أفعال البطل كرد على الإساءة (EN- J).

3 ـ الحلّ السعيد، أي استتباب نظام الأشياء (KR.QE.Uw°). وبين هذه المراحل الثلاث تتدرج أنواع النقل. وتتكون القصة في رأيه من سير هذه التصويرة الثلاثية التركيب.

* * *

وفي الخلاصة، فإننا نجيز لأنفسنا أن نصوغ على عجلٍ بعض الاعتبارات حول إمكانية تأويلٍ تكميلي لمورفولوجيا القصة العجيبة معتمدين على الأسس المبدئية التي ركزها «پروپ» في كتابه[53].

فالروابط التكميلية بين الوظائف التي حددها «پروپ»، وطابعها الفريد ـ التأليفي والمعنوي إلى حد ما ـ تظهر أثناء التحليل الذي يتم على مستوى الوحدات التأليفية الكبرى. وهذه الوحدات التأليفية هي ـ على سبيل المثال ـ الوجوه المختلفة للاختبارات وقيم القصة التي يكتسبها البطل في نهاية اختباراته. فوتيرة الخسائر والأرباح توحد بين القصة العجيبة والأسطورة وأشكال أخرى من أشكال الفولكلور السردي. ففي الأساطير تقوم «الأفعال الثقافية» والكونية للآلهة الصناع بالدور الأهم المماثل للاختبارات (وذلك من حيث توزيعها). وأما في قصص الحيوان فإن ما يقوم بهذا الدور هو حيل المهرجين ذوي الأشكال الحيوانية (أو أصحاب المقالب). وأما في القصة الأقصوصة فإن ما يقوم بهذا الدور هو فئات من الاختبارات الخاصة التي تؤدي إلى حل تصادمٍ فرديٍ أخذ شكلاً درامياً. ويُعَدّ التقابل المزدوج بين الاختبار التمهيدي والاختبار الأساسي خاصيةً نوعيةً من خواص القصة العجيبة ذات النمط الكلاسكي. ويعبر هذا التقابل عن نفسه أو بالنتيجة (حيث لا يوجد في الحالة الأولى إلا أداة سحرية واحدة ضرورية لاجتياز الاختبار الأساسي. وأما في الحالة الثانية فنحن بإزاء بلوغ الهدف الأساسي)، وثانياً بطابع الاختبار ذاته (سلوك قويم ـ إنجاز بطولي). وأما في الفولكلور التلفيقي العادِيّ، فإما أن يكون هذا التقابل غائباً، وإما أن يكون غير معبر، في حين تتضمنه في القصة العجيبة الكلاسيكية البنية المعنوية ذاتها، ولا يمكن فصله عنها. وإلى جانب الاختبار التمهيدي (ε) والاختبار الأساسي (E) فإننا غالباً ما نجد في القصة العجيبة (وإن لم يكن الأمر إلزاميا) وظيفة (E') التعرف على البطل. وفضلاً عن ذلك فإن أفعال الخصم أو البطل نفسه (كتجاوز الحظر مثلاً؛ أي «التواطؤ اللا إرادي» مع «الخديعة») والتي تقود إلى الإساءة أو الحاجة يمكن تفسيرها اصطلاحياً كنوعٍ من الاختبار يشار إليه بالعلامة المضادة ($\bar{E}$). واذا أطلقنا على $\bar{I}$ اسم الخسارة أو الحاجة وعلى الأداة السحرية المتلقاة من المانح بعد الاختبار التمهيدي اسم λ (أي الأداة السحرية أو المساعد أو النصيحة)، وعلى سد الحاجة في أعقاب

الاختبار الأساسي I فإننا نحصل على الصيغة التالية:

$\overline{E}\,\overline{I}$ ...... $E\lambda$ .... EI ...... $E'I'$, ou $E = f(\lambda)$, et $E' = f(I)$

فالقصة العجيبة تبدى إذاً على مستوى أكثر تجريدية كبنيةٍ متراتبةٍ لكتل ثنائية التركيب تكون الأخيرة منها (وهي عضو متزاوج) حاملةً بشكل حتمي العلامة الإيجابية.

وتبدو عندئذ بنية القصص التلفيقية البدائية الأقل صرامةً نوعاً مما وراء البنية بالقياس إلى القصة العجيبة الكلاسيكية.

وتتجمع وظائف «بروب» بسهولةٍ تبعاً للكتل الثنائية التركيب التي تحدثنا عنها للتو، أعني تلك الوحدات التأليفية الكبرى. ويمكن لعناصر الاختبار الأساسي الديناميكية (والموّحدة) أن تتخذ توزيعاً متطابقاً أو متمايزاً على حدّ سواء. وفي وسعنا أن نمثل للحالة الأولى بالوظائف: معركة - انتصار و«مهمة - حل» (وسوف نشير إليها بـ A_1B_1 و A_2B_2). وهي وظائف تبين أنها أشكال أخرى allomorphe «للاختبار الأساسي (عدْ إلى متغيرات القصص التي تدور حول الشجعان، والقصص ذات النمط الكلاسيكي). كما نستطيع أن نمثل للحالة الثانية بوظيفتي الانتقال المعجز حتى بلوغ الهدف (ab)، والهرب السحري ($\overline{ab}$)؛ هاتين الوظيفتين اللتين تأتي إحدهما سابقةً المعركة، والأخرى تاليةً لها.

وبالتعالق مع ما سبق، فإن ادعاءات المغتصب، والتعرف على البطل الحقيقي (أو متغيره السلبي: هرب البطل (أو تنكره) والبحث عن المذنب) يشكلان مركباً من الاختبارات الإضافية. فأما العلاقات المتعددة القيمة فممكنة بين هذه الوظائف التي عددناها (عدْ إلى ملاحظة «بروب» نفسه عن تلفيقة الوظائف). وعلى سبيل المثال فإن هرب البطل المتواضع - وهي وظيفة تشكل جزءاً من نظام الاختبار التكميلي - يمكن اعتباره في الوقت نفسه متغيراً معكوساً للهرب السحري.

ولقد أشرنا فيما مضى إلى التمييز المبدئي بين الاختبارات التمهيدية والاختبارات الأساسية. كما أشرنا إلى ما يتفق معهما من تقسيمٍ إلى سلوكٍ قويمٍ وإنجازٍ بطولي. فالمانح يتأكد من استقامة سلوك البطل (كطيبته، ورجاحة عقله، وتهذيبه، ومعرفته - في أغلب الأحيان - بقواعد اللعبة بكل بساطة). وهو يزوده بالأداة السحرية التي ستكفل له نجاح الاختبار الأساسي. وتشارك القوى

السحرية ـ بشكلٍ فعالٍ ـ في تحقيق الإنجاز البطولي حتى لتصل في بعض الأحيان إلى حد التصرف بالنيابة عن البطل. ولكن صدق عزيمة البطل تظهر دائماً من خلال سلوكه القويم (وكذا هو الأمر في ما يتعلق بزيف عزيمة البطل المزيف).

وتشكل قوانين اللعبة وبنية السلوك في القصة نظاماً معنوياً كاملاً تكشف الوظائف فيه أنها تدخل مع بعضها في علاقاتٍ منطقيةٍ متكاملةٍ ومستقلةٍ عن روابطها التأليفية. ولنلاحظ أن السلوك المطابق للقوانين لا يشكل ضمانةً وحسب للنجاح في الاختبار التمهيدي، وإنما يتسبب أيضاً في المصائب حيث تستدعي كل إشارة رد فعل محدداً. فالبطل مجبر على قبول التحدي؛ على الإجابة على السؤال؛ على تنفيذ المطلوب حتى ولو لم يأت الأمر عن طريق مانحٍ محايدٍ أو خيّر، وإنما عن طريق معتدٍ صريح العداوة غادر. ومما يؤكد شكلانية نظام السلوك هذا هو الضرورة التي لا مفرّ منها لتجاوز الحظر (وهذا هو الشكل المعكوس للحض على الفعل).

ولنشرْ إلى الوظائف الثنائية ـ التي تتعلق بقواعد السلوك ـ بالحرفين اليونانيين α β للتمييز بينهما وبين الحرفين اللاتينيين ab وAB اللذين يعيدان إلى أنواع الإنجاز البطولي. وسوف نشير إلى الشكل السلبي (أي الاختبار الذي يفرضه المعتدي لا المانح) بعلامة النفي الموضوعة فوق الحرف. ولنحدد بواسطة المؤشرين m-i الفعل المادي والمعلومة الكلامية فسنحصل عندئذ على:

$\alpha_1\beta_1^m$ تعليمات	$\overline{\alpha_1\beta_1^m}$ ـ خديعة
ـ الوضع موضع التنفيذ	ـ تواطؤ
$\alpha_1\beta_1^i$ ـ سؤال	$\overline{\alpha_1\beta_1^i}$ ـ بحث
ـ جواب	ـ معلومات
$\alpha_2\beta_2$ ـ تحد ـ اتفاق	
$\alpha_3\beta_3$ ـ عرض اختيار ـ أختيار محسوس	
$\overline{\alpha\beta}$ ـ حظر ـ تجاوز الحظر	

إن بنية سلوك البطل تظهر على شكل $\alpha\beta$ (وبالتالي AB) أو $\overline{\alpha}B$(وينبغي أن يكون العنصر الثاني الذي يتفق مع ردّ الفعل؛ أي مع سلوك البطل إيجابياً). وأما سلوك البطل المزيف فيظهر على شكل $\alpha\overline{\beta}$ (ومن ثم على شكل $A\overline{B}$). ويتقابل

البطل والبطل المزيف تبعاً للعنصر الثاني (β) في حين نستطيع التمييز تبعاً للعنصر الأول (a) بين الاختبار التمهيدي ($\alpha\beta$) والاختبار «السلبي» الذي يقود إلى المصاب ($\overline{\alpha\beta}$ $\overline{\alpha}\overline{\beta}$)

وقد سبق لـ «بروپ» ـ وهو يقدم تصويرته التأليفية اللامتغيرة للوظائف ـ أن لاحظ فيها وجود نموذجٍ مترابطٍ بنيوياً لتوزيع الشخصيات تبعاً لأدوارها. وقد حدد لنفسه أيضاً مهمة دراسة صفات الشخصيات. ويمكن أن ندرج في هذه الدراسة عدداً معيناً من العلاقات الأمثالية التي تتميز هي الأخرى بطابعها الثنائي. وهذا ما يصح أيضاً ـ على سبيل المثال ـ في تصويرة صفات البطل والبطل المزيف. ونستنتج من جملة ما نستنتج أن الأبطال من ذوي الصفات السحرية يوافقهم أبطال مزيفون هم بدورهم من ذوي الصفات السحرية كـ (ڤيرڤيدو «Vyrvidouo» على سبيل المثال)، وأن أبطالاً آخرين يوافقهم مغتصبون ذوو وضعٍ روحانيٍ أو عائليٍ أو اجتماعيٍ مقابلٍ (كالتقابل بين («فتىً وعجوز» وغير ذلك). ويمكن أن نعتبر الأبطال «الذين لا يُعدّون شيئاً ذا بال «متغيراتٍ سلبيةً (تستسيغها القصة جداً على عكس الملحمة) للأبطال من ذوي المظهر النبيل.

وتُبنى علاقات البطل بالمعتدي ـ الخصم عموماً على التقابل بين: ما هو للذات ـ وما هو للآخر، هذا التقابل الذي ينعكس على مستوياتٍ مختلفة. كـ «البيت ـ الغابة (الأطفال ـ بابا ياغا)، و«مملكتنا ـ مملكة أخرى» (الأزعر ـ التنين)، و«العائلة الشخصية ـ العائلة بالتبني» (الربيبة ـ زوجة الأب). ويتوافق مع كل معتدٍ نمط من أنماط الاعتداء. فزوجة الأب تطرد ربيبتها لتتخلص منها، والساحرة تستدرج الأطفال لتأكلهم، والتنين يختطف الأميرة ليتخذها خليلة..... الخ. وتنتمي هذه الأمثلة إلى تحليلٍ معنويٍ صرفٍ يعتمد على تمفصل التقابلات التي تؤسس التصورات الخاصة بالقصة، ونموذج العالم الموافق لهذه التصورات.

ولقد سبق أن واجه «بروپ» بنفسه إمكانية استخراج عددٍ معينٍ من الأشكال الأخرى لما اعتبره ماوراء الموضوع «méta- sujet». فقد أشار إلى الطابع التبادلي للقصص التي تحتوي على الوظائف H- J وM- N؛ أي (A_1B_1 وA_2B_2) وA وa؛ أي (W ـ بإساءةٍ أو من غير إساءةٍ، وذلك تبعاً لنظامنا الرمزي). ويمكننا انطلاقاً من هذه البدائل مثلاً أن نرسم بوضوحٍ حدود عددٍ معينٍ من أنماط الموضوع التي

ترتبط مع بعضها بقرابةٍ ما؛ كأن نرسم حدوداً بين المجموعة من (300 إلى 301) وفقاً لنظام AT (آرن ـ تومپسون) والمجموعة (550 -551)؛ أي ($\overline{WI}$ في الحالة الأولى و $\overline{I}$ وA_2B_2 في الحالة الثانية). ويمكن أن نميز المجموعة (-312 -327 311 ... الخ من المجموعة (480 -510 -511)؛ أي (A_1B_1- A_2E_2). ومع ذلك فإن هناك معايير أخرى أكثر فائدة للتمييز بين مجموعات الموضوعات الرئيسية، مثال ذلك:

التقابل O ضد $\overline{O}$. ويشار بـ O إلى الحضور المستقل للأداة العجيبة عن البطل؛ هذا الحضور الذي هو أساس المعركة. إن O ضد$\overline{O}$ تحديدٌ لاتجاه الإساءة والبحث (بحث). فأما O1 فامرأة (وبشكلٍ استثنائي رجل) أو ـ على العموم ـ طرف يمكن الدخول معه في علاقة زواج. وأما O_2 فهو الأداة السحرية. ويسمح التقابل O ضد$\overline{O}$ بالتمييز بين القصص التي يكون فيها البطل منقذاً أو باحثاً، وتلك التي يكون فيها ـ على العكس من ذلك ـ الضحية أو المنبوذ.

التقابل S ضد $\overline{S}$ وفيه يشير الرمز S إلى أن الفعل البطولي يخدم مصالح عامة في حين يخدم الرمز $\overline{S}$ مصالح الملك أو الأب أو مجموعة ما بأكملها (كما هو الأمر في الملحمة البطولية أو الأسطورة). ويسمح التقابل S ضد $\overline{S}$ بالتمييز بين القصص ذات الطابع البطولي والأسطوري نوعاً ما (إذ يتمتع البطل في معظم الأحيان بقوةٍ عجيبةٍ ومنبتٍ عجيب، ويسود في معظم الاختبارات صراع بطولي مع خصم أسطوري)، والقصص العجيبة الصرف.

التقابل F ضد $\overline{F}$. وفيه يشير الرمز F إلى الطابع العائلي للصدام الأساسي، ويسمح بتمييز القصص عن الأبطال الملاحقين من زوجة الأب أو من إخوة أبكار.

التقابل M -$\overline{M}$. ويفرّق بين الطابع الأسطوري وغير الأسطوري للاختبار الأساسي، كما يميز القصص التي يواجه فيها البطل عالماً عدوانياً وشيطانياً قريباً جداً من الأساطير.

الأنماط الأساسية للموضوع:

وهذه الأنماط هي: $O\overline{S}$ - OS -$\overline{O}S$ التي تنقسم فيها بعد إلى أنماطٍ فرعيةٍ حيث تنقسم $\overline{O}S$ على F و$\overline{F}$ ، وتنقسم OS و$O\overline{S}$ على OI وO2، ثم يكون لهذه

الأنماط الفرعية متغيرات هي M و $\overline{M}$ مما يفضي بنا إلى الأنماط الأساسية التالية للموضوع.

01: $\overline{S}$ F M- 1.1 قصص بطولية من نمط الصراع ضد التنين (300 -303 تبعاً لنظام AT).

02: $\overline{S}$ F M- 2.1 قصص بطولية من نمط البحث (550 -551).

$\overline{O}$S $\overline{F}$ M - 1.2: قصص عاديّات من نمط «الأطفال عند الغول» (314- 327- 311 -312).

$\overline{O}$SFM - 2.2: قصص عن المضطهدين من عائلاتهم والموضوعين تحت رحمة شياطين الغابة (480 -709).

$\overline{O}$S F$\overline{M}$ -3 - 2: قصص عن المضطهدين من عائلاتهم خالية من العناصر الأسطورية (510 -511).

01 S$\overline{F}$M - 1- 3: قصص عن الزوجات (أو الأزواج) السحريين (400 -425 .... الخ).

02S $\overline{FM}$ -2-3: قصص عن الأدوات السحرية (563- 566- 569- 736- 560).

01 S $\overline{FM}$ - 4: قصص عن الاختبارات التي تقود إلى الزواج (621- 675-.. 530 -570 -575 -573 -580 -610).

$\overline{SFM}$ - 1- 5 :01 408 -653.

$\overline{SFM}$ 2- 5 :02 665.

وبهذا تكون قد انفتحت الطريق لشكلنة أنماط الموضوعات وتصنيفها في القصة بشكلٍ أكثر دقة ومنطقية.

وينبغي أن تشكل العودة إلى دراسة الحوارك المرحلة التالية وإن كان لا بد لها من أن تنطلق من المواقف التي توصل إليها التحليل البنيوي دون أن ننسى أن التوزيع البنيوي للحوارك داخل الموضوع ينتج عملياً من الصيغة المشار إليها أعلاه. فإذا اعتبرنا أن هذه الصيغة تشكل بحد ذاتها آليةً نوعيةً للقيام بنوعٍ من

التركيب للقصص، فإن الحَرِك هو الوحدة المحورية للتحليل..

وهكذا نستطيع القول إن «مورفولوجيا القصة» قد شقت طريقاً جديدةً تماماً في دراسة الفولكلور السردي. وعلى الرغم من مضي أربعين عاماً على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب، فإن «مورفولوجيا القصة» لم تكفَّ عن أن تكون العمل الأكثر أساسيةً من جنسه، والذي لم يفلح الزمن في إخماد شيء من بريقه.

ترجمه عن الروسية

«كلود كاهن» «C.KAHN»

* * *

ملاحظات

1- V.Ja.propp,Morfologija skazki, coll. Voprosy poetiki,n°12, Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, Leningrad, 1928.

2- VI. Propp,Morphology of the folktale, Ed. with an Introduction by Svatava pirkova- Jakobson,translated by Laurence Scott (- Indiana University Research center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publ. 10), Bloomington, 1958. Réimprimé dans les éditions suivantes: international Journal of American Linguistics, vol. 24,n° 4.part 3; Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society, vol. 9. Cf. La nouvelle traduction anglaise: V.propp, Morphology of the Folktale, Second Edition, revised and edited with a preface by Louis A.Wagner, New introduction by Alan Dundes, University of Texas press, 1968.

3. VI. Ja. PrOPP, Morfologia della fiaba, con un intervento di Claude Lévi- Strauss e una replica dell' autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Nuova bibioteca scientifica Einaudi, Torino, 1966.

4. . propp, Morfologia bajki (- Pamietnik literacki, rocz. 59, zeszyt 4), Wroclaw- Warszawa-Krakow, 1968, P. 203- 243 (traduction abrégée de Saint Balbus).

5.V. Ja Propp, Istoricheskie korni volshebnoj skazki, Leningrad, 1946.

6.A.N.Veselovski,Istoricheskaja poetika, sous Ia réd de

V.M.Zhir-mounski, Institut Iiteratury ANSSSR, Leningrad, 1940. Cf.Ia première édition: A.N. Veselovski, Sobranie sochinenij, ser. I.t.II, vyp. I,Saint- Pétersbourg, 1913.

7.K. Spiess Das deutsche Voklsmärchen, Leipzig- Berlin, 1924; F.von der Leyen, Das Märchen, 3 Ausg, Leipzig, 1925.

8. R.M. Volkov, Skazka, razyskanija po sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki; t.I, Skazka velikorusskaja, ukrainkaja, belorusskaja, Odessa, Gosizdat Ukrainy, 1924.

9.J.Bédier, Les Fabliaux, Paris, 1893.

10.A.I.Nikiforov, «K voprosu'o morfologicheskom izuchenii narodnoj skazki», Sbornik statej V chest'akademika A.I.Sobolevskogo, Leningrad, 1928, P. 172- 178.

11.Le compte rendu de D.K.Zelenin est publié dans Ia revue Sla-vische Rundschau, Berlin- Leipzig- Prague, 1929, N°4,p. 286- 287.

12.V.N> Perec, «Nova metoda vivchati kazki», Etnografichnij visnik, m° 9,Kiev,1930, P.187- 195.

13.A.Jolles, Einfache Formen, Halle (salle), 1929 (2.Ausg. 1956). Traduction française: Formes simples, Paris, Seuil (coll. Poétique) 1972.

14.P.Bogatyrev, R.Jakobson. «Die Folklore als besondere Form des Schaffens», Verzameling Van opstellen door ond leerlingen, en Nijmegen, Utrecht, 1929, P.900- 913. Traduction française: R.Jakobson, Questions de poétique, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1973.

15.R.Jakobson, «On Russian FolKtales», in: Russian Fairy Tales, New York, 1945 (cf. le même in: Selected Writings, IV, La Haye,

1966, P. 90- 91).

16.A.Stender- Petersen, «The Byzantine Prototype to the Varangian Story of the Hero's. Death through his Horse», Varangica, Aarhus, 1953, P. 181- 184.

17.E.Souriau, les Deux Cent Mille Situations dramatiques, Paris, 1950.

18. Le compte rendu de Melville Jacobs est Pubié dans la revue Journal of American Folklore, Vol. 72, n° 284, April- June 1959, P. 195- 196.

19.C.Lévi- Strauss, «La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp», Cahiers de L'Institut de science économique appliquee, série M., n° 7, mars 1960, P.1- 36. Reproduit dans: International Journal of Slavic Poetics and Linguistics, vol. III, La Haye, 1960, P. 122- 149 (sous le titre: «L'analyse morphologique des contes russes») Une traduction italienne est Publiée en appendice à l'édition italienne de la Morphologie du conte de V.Ja. Propp (cf.Vl. Ja. Propp, Morfologia dellafiaba, p.165- 199).

20. C.Lévi- Stauss, «The Structural Study of Myth», Journal of American Folklore, vol. 68, n° 270, X- XII, P.428- 444. Reproduit dans le recueil Myth. A Symposium, Bloomington, 1958, P.50- 66. Cf. la version française, avec quelques additions, dans le livre Anthropologie structurale, Paris, 1958, P.227- 255 («La structure des mythes»).

21.C.Lévi- Strauss, «Die Kunst Symbole zu deuten», Diogenes, 5, Bd.2, 1954, P. 684- 688.

22. C. Lévi- Strauss, «Four Winnebago Myths», in Culture in His tory. Essays in Honor of P. Radin, ed. bys. Diamond, New York,

1960, P. 351- 362; C.Lévi-Stauss, «La geste d'Asdiwal», Annuaire de L'École pratique des Hautes Éudes, Section des sciences religieuses, 1958- 1959, P.3- 43.

23. C.Lévi- Strauss, La Pensée sauvage, Paris, 1962.

24. C. Lévi- Strauss, Les Mythologiques, 1- 3,Paris, 1964- 1968 (le quatrième et dernier volume est Paru depuis, en 1971).

25.Cf> en paticulier le recueil d'articles The Strucral Study of Myth and Totemism, ed by Edmund Leach, London, 1967; cf.E.Leach, «Lévi- Strauss in the Garden of Eden», Transactions of the New York Academy of Science, série 2, vol. 23, n° 4, 1961.

26. V. Propp, Morfologia della fiaba, P.201- 229 («Struttura e storin nello studio delle favola»).

27. A.J.Greimas, «La description de la signification la et mythologie comparée», L'Homme, t.III, n°3, Paris, 1963, p. 51- 66.- Repris dans le livre Du sens, Paris, 1970, 117- 134, sous le titre «La mythologie Comparée».

28.A.J.Greimas, «Le conte populaire russe. Analyse fonctionneelle», international Journal of Slavic Poetics and Linguisties, 9,1965, p.152- 175.Reproduit dans le livre Sémantique structurale (cf. infra, note 30).

29.A.J. Greimas, «Éléments pour une théorie de l'interprétaion du récit), Paris, 1966, P.28- 59. Reproduit dans le livre Du sens, Paris, 1970, p.185- 230.

30. A.J. Greimas, Sémantique structurale, Recherche de méthode, Paris, 1966.

31. Cf. les travaux de Claude Bremond: «Le message narratif», Communications, 4, 1964, P.432; «La logique des Possibles narratifs», Communications, 8, 1966, p.60- 71; «Kombinacje syntaktyczne miedzy funkcjami a sekwencjami narracyjnymi», Pamietnik literacki, rocznik 59, zeszyt 4, P.285- 291 (traduit en polonais à Partir du manuscrit fraançais, intitulé «Combinaisons syntaxiques entre fonctions et séquences narratives», Présenté à la Conférecnce sémiotique internationale, à Kazimierz, Pologne, 1966); et maintenant en volume: Logique du récit, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1973.

32. Cf. Communications, 8, 1966; cf. Géza de Rohan- Csermak, «Structuralisme et folklore», IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Athènes, 1965, P.399- 407.

33. Th.A.Sebeok, «Toward a Statistical Contingency Method in Folkore Research», Studies in Folklore (Indiana Univerity Pubications, Folklore Series), n° 9, Bloomington, 1957, P. 130- 140; Th. A.Sebeod, F.J.Ingemann, «Srtuctural and Content Analysis in Fol-Klore Research», Studies in Cheremis: The Supernatural (Viking- Fund Publications in Anthropology), n° 22, New York, 1956, P. 261- 268.

34. Cf. les travaux de Melville Jacobs: The Content and Style of an Oral Literature, Clackamas Chinook Myths and Tales, University of Chicago Press, 1959; «Thoughts on Mythology for Comprehension of an Oral Literature», in Men and Cultures, Philadelphia, 1960, p. 123-129; la préface du recueil The Anthropologist Looks at Myth, compiled by Melville Jacobs, University of Texas Press, Austin- London, 1956.

35.R.P. Armstrong, «Content Analysis in Folkloristics», in: Trends in Content Analysis, Urbana, 1959, P.151- 170.

36. J.L.Fischer, «Sequence and Structure in Folktales», in: Men and Cultures,P. 442- 446.

37.J.L.Fischer, «A Ponapean Œdipus Tale», in: The Anthropologist Looks at Myth, P.109- 124.

38.E.K.Köngäs, P.Maranda, «Structural Models in Folklore», Midwest Folklore, vol. XII, 1962, P. 133- 192.

39.E.Maranda, «What does a Myth Tell about Society», Radeliffe Institute Seminars, Cambridge, 1966;P. Maranda, «Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth», Proceedings of the Annual Meetings of the American Ethnological Society, Philadalphia, 1966.

40. Cf. les travaux d'Alan Dundes: the Morphology of North American Indian Folktales (FF Communications, vol. 81, n° 195), Helsinki, 1964; «The Binary Structure of «Unsuccessful Repetition» in Lithuanian Folktales», western Folklore, 21, 1962, P.165- 174; «From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales», Journal of American Folklore, vol. 75, 1962, P. 95- 105.

41. E.M.Meletinski, Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa, Moscou, 1963, P.24. E.M.Meleltinski, «Edda» irannie formi eposa, Moscou, 1968, P.160- 168.

42. Le compte rendu de Stern sur le livre de Dundes (cf. note 40) t publié dans la revue American Anthropologist, vol. 68, n° 3, 1966, 781- 782. Cf. aussi une analyse des idées de Dundes dans l'article B.Nathhorst, «Gense, Form and Struture in Oral Tradition» Temenos, vol. III, Helsinki, 1968, P. 128- 135.

43.C.H.Berndt, «the Ghost Husband and the Individual in New

Guinea Myth», in: The Anthropolgist Looks at Myth, P.244- 277.

44. W.E.H.Stanner, «on Aboriginal Religion», Oceania, vol. 30- 33, 1960- 1963 (Publication à part dans la série «The Oceania Monographs», n° 11, 1966). Sur Stanner cf. l'article de B.L. Ogibenin, «K voprosu O znachenii v jazyke i nekotorykh drugikh modelirujushchikh sistemakh», in: Trudy po Znakovym sistemam, II, Tartu, 1965, P. 49- 59.

45.M.Pop, «Aspects actuels des recherches sur la structure des contes», Fabula, Bd. 9, H. 1- 3, Berlin, 1967, P.70- 77. Cf. aussi: M.Pop, «Der formelhafte Charakter der Folksdichtung», Deutsches Jahrbuch ür Volkskunde, 14, 1968,P. 1- 15.

46. M.Pop, «Die Function der Anfangs- und Schlussformeln in rumänischen Märchen», in: Volksüberlieferung, Göttingen, 1968, P. 321- 326.

47. Ch. Vrabie, «Sur la technique de la narration dans le conte roumain», IV International Congress for Folk- Narrative Research in Athens, P.606- 615; N.Rochianu, Tradicionnye formuly skazki, Moscou, 1967 (résumé de la thése de doctorat).

48.B.Beněă , «Lidové Vypraveni na moravskych Kopaicich (Pokuso morfologickou analyzu povére ěnych povidek podle systému V.Proppa)», Slovacko Narodopisny sbornik pro masavsskaslavenské pomezi, Praha, 1966- 1967, P. 41- 71.

49. Cf. les travaux de Hermann Bausnger: «Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen», Fabula, Bd.9, H.l, Berlin, 1967, p.

118- 136; Formen der Volkspoesie, Berlin, 1968.

50. D. M. Segal, «Opyt strukturnogo opisanija mifa», Trudy po znakovym sistemam, II, P. 150- 158; une version élargie du même travail est publiée dans Poetika II, Varsovie, 1966, P. 15- 44 (« O svjazi semantiki teksta s ego formal'noj strikturoj»).

51. Cf. les travaux de Vjach. Vs. Ivanov et V. N. Toporov, «K rekonstrukcii praslavjanskogo teksta», Slavjanskoe jazykoznanie, V Mezh- dunarodnyj s'ezd slavistov. Doklady sovetskoj delegacii, Moscou, 1963, P. 88- 158; Slavjanskie jazykovye modelirujushchie Semioticheskie sistemy, Moscou, 1965, et autres ouvrages.

52. S.D. Serebrjanny, «Interpretacija formuly V. Ja. Proppa», Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej shkole po vtorichnym modelirujushchim sistemam, Tartu, 1966, P. 92.

53. E. M.Meletinski, «O strukturno- morfologicheskom analize skazki», Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej shkole po vtorichnym mokelirujushchim sistemam, P.37; E. M. Meletinski, S. Ju. Nekliudov, E. S.Nobik, D.M.Segal, «K postrojeniju modeli volshebnoj skazki», Tezisy dokladov v Tretjej letnej shkole po vtorichnym modelirujuschchim sistemam, Tartu, 1968, P. 165- 177 Un long article de ces auteurs «Problemy strukturnogo opesanija Volshebnoj skazki», est publié dans le quatrième volume de Trudy po Znakovym sistemam, Tartu, 1969, P. 86- 135.

ثَبْتُ
المصطلح اللساني

«فرنسي - عربي،عربي - فرنسي»

ملاحظات لابدّ منها

نستميح القارىء الكريم المعذرة في توجيه نظره إلى الملاحظات التالية:

ـ فهذا الثَبَتُ يختص بالمصطلح اللساني الوارد حصراً في كتاب «پروپ» دون سواه.

ولما كانت ترجمة المصطلحات اللسانية وشروحها تقتضي العودة إلى المعاجم اللسانية فقد كان ينتج عن ذلك ضرورة ترجمة العديد من المصطلحات الواردة في هذه الشروح.

ولقد كنا ـ لدى ترجمة أي مصطلح ـ نعود إلى دلالاته اللسانية ودلالاته الاشتقاقية. فإذا كانت الدلالة اللسانية هي الطاغية، ترجمنا المصطلح إلى العربية بما يستجيب لهذه الدلالة. وإذا كانت الدلالة الاشتقاقية هي الطاغية، ترجمنا المصطلح بما يستجيب لهذه الدلالة.

ـ وأخيراً فإن المعاجم العربية والفرنسية التي استقينا منها شروحنا وأفدنا منها في اختيار المقابل المناسب للمصطلح هي التالية:

أ ـ العربية:

1) ـ «لسان العرب» ـ «ابن منظور» ـ دار صادر ودار بيروت ـ بيروت ـ 1968.

2) ـ «المعجم الوسيط» ـ لا ذكر لتاريخ الطبعة أو مكانها.

ب ـ الفرنسية:

3)- «Dictionnaire étymologique» éd, Larousse, Paris, 1964.

4)- «Petit Larousse» éd,Larousse, Paris, 1968.

5)- «Dictionnaire de linguistique», éd, Larousse, Paris, 1973.

6)- «petit Robert» éd, Societé du nouveau littré, Paris, 1978.

ت ـ المزدوجة :

7) ـ «المنهل» ـ فرنسي ـ عربي ـ د. جبور عبد النور ـ د. سهيل إدريس ـ دار العلم للملايين ـ دار الآداب ـ بيروت ط ٦ ـ 1980.

8)ـ «السبيل» عربي ـ فرنسي ـ فرنسي ـ عربي ـ Paris - éd; Larousse, Daniel- Reig, 1983.

عربي ـ فرنسي

أبو المقالب: Trickster

شخصيةٌ تقليديةٌ في أساطير هنود أمريكا الشمالية. وهي شخصيةٌ تسيطر عليها شهواتها، ولا هدف لها إلا إشباع غرائزها الأكثر بدائيةً. ويظهر في هيئة حيوانٍ لا يكف عن الانتقال من إساءةٍ إلى أخرى. وهو في أغلب الأحيان قيّوطٌ أو غراب. وفي نهاية مرحلة زعره يبدأ باكتساب مظهر الرجل المكتمل.

اتساع	Extension
أجناسيّ	Générique
أُحادة	Monade
أُحدوثة	Anecdote

وهي من اليونانية «Anekdota» التي تعني «أشياء لم تقل». وفي الأدب تدل الأُحدوثة على خصوصيةٍ تاريخيةٍ وحدثٍ صغيرٍ غريب يمكن بقصه أن تتضح الأمور أو نفسية البشر، وتجمع الكلمة العربية «أُحدوثة» بين معاني «الحدوث» و«الحديث» مما يغطي الدلالات التي تقدمها الكلمة الفرنسية وأصلها اللاتيني في آنٍ واحد.

إخبار	Information
اختزال	Réduction
إصلاح	Réparation
إعادة العمل بالعقد	Rétablissement du contrat
أقصوصة	Nouvelle

وهي من اللاتينية «Nouvella»؛ أي الأشياء الحديثة.

والأقصوصة مقصوصٌ قصيرٌ عموماً ذو بناءٍ درامي، يقدم شخصياتٍ قليلة العدد.

أُمثولة Fabliau

وهي من الفرنسية «Fable». وهي مقصوصٌ قصيرٌ من الأبيات ذات الوزنِ الثماني؛ مقصوصٌ مسلٍ أو بنّاءٌ خاصٌ بأدب القرنين الثالي عشر والرابع عشر.

إمكانة Virtuème

والإمكانة في مصطلح اللساني الفرنسي «ب- پوتييه» B.Pottier مجموعة المعيناوات التي تشكل العنصر المتغير في دلالة وحدةٍ لفظيةٍ ما. وهذه المعيناوات المتغيرة تكون فائضة المعنى «Connotatif» بمعنى أنها لا تتحقق إلا في بعض التوليفات المعينة للخطاب. فالإمكانة جزءٌ من المحتوى المعيناوي للوحدة اللفظية. إن مجموعة المعيناوات «الفائضة المعنى» التي تشكلها الإمكانة تدخل في توليفٍ مع المعيناوات «المقيدة المعنى»<denotatif> للمرتب والمعينى من أجل أن تشكل المعناة.

ابتدائي Elementaire

اتصال Communication

احتياج Besoin

استخبار Interrogation

استقراء (استنباط) Induction

استنتاج (استدلال) Déduction

اشتمال Compréhension

استهلال Avant- Propos

اصطدام (تصادم) Collision

إيتي انظرْ «إيميّ» Etique

إيمي Emique

إيميٌّ وإيتيّ «Emique et Etique» زوجٌ من المفردات تتصف به مقاربات متقابلة لدراسة المعطيات اللسانية. فأما المقاربة «الإيتية» فهي التي توصف فيها النماذج الفيزيائية للسان بأقل مايمكن من الإحالة إلى وظيفتها داخل النظام اللساني. وأما المقاربة «الإيمية» فإنها تضع في الحسبان - بشكلٍ كلي - العلاقات الوظيفية مقيمة كأساس للوصف نظاماً مغلقاً من الوحدات الضدية المجردة. وبالفعل فإن «الإيميّ»

مشتقَ من مفردات من أمثال «phonème» و«morphème» حيث النهاية «ème» تعيد إلى الوحدات المميزة الصغرى المعنية. ولما كانت نهايات هذه الوحدات الصغرى في اللغة العربية غير مشتركةٍ كما هو بيّنٌ في «صُوَيت» و«صُرَيف» فلقد وجدنا أنفسنا مضطرين للحفاظ على المفردتين الإنكليزيتين. وهاتان المفردتان مصطلحان خاصان باللساني الأمريكي «پايك» «K.L.Pike».

ـ ب ـ

بدئي	Initial
بسط	Développement
بطل	Héros
بطل مزيف	Faux- héros
بناء	Construction

ـ ت ـ

تأريخ	Historique
تأريخي (تاريخي)	Historique
تاريخ	Histoire
تأليف	Syntagme
تثليث	Triplement
تجاوز	Transgression
تجلٍّ	Transfiguration
تجمُّع	Groupement
تخطيطة	Ebauche
تداول	Transmission
ترجمة	Biographie
ترجمة ذاتية	Auto - biographie
ترسيلة	Message
ترسيم	Esquisse

تشاكل (اشتراك في الشكل) Isomorphisme

ونقول بوجود تشاكلٍ بين بنيتين من مستويين مختلفين عندما تقدم كل منهما نفس النمط من العلاقات التوليفية.

وتتألف الكلمة من الجذرين اليونانيين «Isos»؛ أي «يساوي»، و«morphe»؛ أي «شكل». وهذا يعني «التساوي في الشكل؛ أي التشاكل».

تشكُّل ـ تشكيل Formation

تشكيلة Configuration

وهي تقابل «الكبة» «aggloméral». وتطلق هاتان المفردتان على تحديد الصُريف اللفظي «Morphème lexical» بتتالي مجموعةٍ من السمات المميزة. ولكنه في حين لا تفترض الكبّة وجود علاقةٍ بين هذه السمات إن التشكيلة تستدعي ترابطها بعضها مع بعضٍ بشكلٍ غير قابلٍ للانفصام.

فالعلاقة بين السمات المميزة داخل الكبّة علاقة جمعٍ بينما هي داخل التشكيلة علاقة تضمُّن.

تصنيف Classification

تعالُق Corrélation

1) ـ والتعالق في مصطلح حلقة «براغ» مجموعة أزواجٍ من الصوتيات تسمى «أزواجاً متعالقة» «Paires Corrélatives» يتقابل طرفا كل منها بغياب أو حضور نفس الخاصية الصوتية التي تُدعى «وسم التعالق» «Marque de Corrélation».

وعندما يشترك صويتٌ ما في عدة تعالقاتٍ فإن كافة الصويتات التي تنتمي إلى الأزواج المتعالقة نفسها تجتمع في حزمات من التعالق ذات مفرداتٍ عدة.

2) ـ ونكون بإزاء تعالقٍ بين خاصيتين عند تحليلٍ إحصائي لجُسمانٍ ما عندما ترتبط هاتان الخاصيتان إحداهما مع الأخرى بالطريقة التي تجعل تغيرات قيمتيهما إما تتجه نفس الاتجاه (وهذا هو التعالق الإيجابي) وإما تتجه في اتجاهٍ معاكس (وهذا هو التعالق السلبي).

ولقد ذهبنا إلى هذه الترجمة لما تفيده صيغة «التفاعل» في العربية من اشتراكٍ في العلاقة، أو تبادلٍ للعلاقة بين طرفين.

تعالقي	Corrélatif
تعيين (إشارة إلى)	Désignation
تغيّر الشكل	Métamorphose
تفريع (تقسيم فرعي)	Subdivsion
تقابل	Opposition
تقرير	Rapport
تلقي	Reception
تماكن (اشتراك في المكان)	Isotopie

وهي من الجذرين اليونانيين «Isos»؛ أي يساوي و«Topos»؛ أي المكان. «ويعني اجتماعهما» التساوي في المكان، أو «التماكن». وفي اللسانيات الحديثة عند «أ. غريماس» فإن التماكن هو الخصوصية المميزة لوحدةٍ معنويةٍ تسمح بالقبض على خطابٍ ما ككلٍ دلالي. هذا ويمكن للخطاب الواحد أن يتميز بعدة تماكنات.

تمهيدي	Préliminaire
تنصيص	Enonciation

وكان يمكن ترجمتها بـ «عملية النص»، ولكننا تخيّرنا «التنصيص» دفعاً للالتباس مع «Texte».

تنصيف	Dichotomie

وهي من اليونانية «Dichotomia» التي تعني «التقسيم إلى اثنين».

تَنقل - نقل	Transposition
توصيف	Caracterisation
توليف	Combinaison

وهي من اللاتينية «Combinatio» التي جاءت بدورها من «Combinare» التي تعني «combiner»؛ أي تجميع العناصر ضمن تنسيقٍ محدد.

- ج -

جرد	Inventaire
جُسمان	Corpus

ومن هذا الأصل اللاتيني جاءت الكلمة الفرنسية «Corps»؛ أي جسد أو «جسم». فالفرنسية تستعمل كلمة «Corps»من حيث تستعمل اللاتينية«Corpus». ولكن الفرنسية أغارت على هذه الكلمة اللاتينية في عام (1642) لتدل بها على القربان الإلهي. وفي عامْ (1863) أصبحت هذه الكلمة تدل على «كتاب في القانون»؛ أي «مجموعة القوانين». وهذه الدلالة هي التي أتاحت للسانيين فيما بعد أن يضموا الكلمة إلى ممتلكاتهم لتشير إلى مجموعةٍ محددةٍ من العناصر أو المنصوصات التي يعتمد عليها اللساني في دراسة إحدى الظواهر اللغوية.

وفي معجم اللسانيات الفرنسي فإن «الجُسمان» هو مجموع المنصوصات التي نُخضعها للتحليل ونبني في ضوئها القواعد الوصفية لإحدى اللغات. وفي «لسان العرب» فإن «الجُسمان جماعة الجسم. والجُسمان جسم الرجل. ويقال: إنه لنحيف الجُسمان».

والمريح في هذه الكلمة أنها تشترك مع كلمة «الجسم» في جذرها اللغوي. وإنه لمن الرائع حقاً أن تستطيع اللغة العربية ـ هنا وفي مواضع أخرى كثيرةٍ ـ أن تغطي ما تعاونت عليه الفرنسية واللاتينية، أو الفرنسية واليونانية من دلالات.

جنس	Genre

- ح -

حاجة ـ افتقار	Manque
حالة بدئية	situation initiale
حامل	Sujet
حبكة	Intrigue
حَرِك (جمع حوارك)	Motif

وهذا الاسم مشتقٌ من الصفة القديمة «Motif»؛ أي «الذي يُحرّك». وهذه الصفة مشتقة بدورها من اللاتينية القديمة «motivus»؛ أي «المتحرك» «mobil». وهي بدورها مشتقة من «movere»؛ أي «حرّك» «Mouvoir». والحَرِك حليةٌ معزولةٌ أو متكررةٌ تستعمل كموضوعٍ للزخرفة. وفي الموسيقى يدلّ «الحَرِك» على تطعٍ مثيرٍ للانتباه بفضل رسمه النغمي أو الإيقاعي.

وكنا في أعمالنا السابقة نترجم هذه الكلمة الفرنسية إلى العربية «ترسيمة» ولكننا عدلنا عنها إلى «الحَرِك» لتوافقه مع الأصل الاشتقاقي للكلمة الفرنسية.

حزمة	Faisseau
حظر	Interdiction
حكاية	Histoire
حلقة	Episode
حولية	Annale
حويرك	Motifème
خداع ـ (خديعة)	Tromperie
خطاب	Discours

ـ ويأتي الخطاب مرادفاً للكلام «Parole»

ـ كما قد يأتي كوحدةٍ مساويةٍ للجملة أو أكبر منها. ويتكون من متتاليةٍ تشكل ترسيلةً ذات بدايةٍ وقفل. والخطاب هنا مرادفٌ للمنصوص.

ـ وفي العرف اللساني الحديث فإن الخطاب هو كل منصوصٍ أكبر من الجملة إذا ما نظرنا إلى المنصوص من منظور قواعد تسلسل الجمل المتتالية. فمنظور تحليل الخطاب يتقابل إذاً مع كل توجهٍ يميل إلى معالجة الجملة كوحدةٍ لسانيةٍ نهائية.

ـ د ـ

دالّ	Signifiant
دراسة التآليف السردية	Syntagatique narrative
دراسة أحادية الموضوع	Monographie
دلالة	Signification

والعلامة اللسانية ـ وفقاً للمصطلح «السوسيري» ـ نتيجةٌ للتلازم بين الدالّ والمدلول. وهذا هو ما دفعنا إلى ترجمة الكلمة الفرنسية بالعربية «دلالة».

دافع (جمع دوافع)	Motivation

دورية Périodique

وهي من «Période» المأخوذة من اللاتينية «Periodus» المأخوذة بدورها من اليونانية «periodos»؛ أي «Circuit» أو «دارة» التي تطلق على حركة الكواكب.

فأما «periodos» فهي مشتقة من «Peri»؛ أي «حول»، و«Hodos» أي «طريق».

وتأتي الكلمة اللاتينية «Periodus» لتعطي الكلمة «periodicus» التي تعني «مجلة».

رابط (جمع روابط) Liaison

راموز Code

والراموز نظامٌ من الإشارات أو العلامات أو الرموز يهدف ـ باتفاقٍ مسبقٍ ـ إلى تمثيل ونقل إحدى المعلومات بين المصدر ـ أو المرسل والإشارات، والنقطة المرسَل إليها أو المتلقي.

ويمكن للراموز أن يتكون من إشاراتٍ ذات طبيعةٍ متباينة.

رحيل Départ

رزمة Paquet

رمز إلى Symboliser

رمَّز Encoder

رواية Roman

رَوْمَزَ Coder

رومزة Codage

ترميز Encodage

ـ س ـ

سارد Narrateur

سدُّ الحاجة Réparation de manque

سَرْد Narration

سَرَدَ Narrer

سمة	Trait
سمة مميزة	Trait distinctif
سيرة	Légende

وهي من اللاتينية «Legenda»؛ أي «ما يجب أن يُقرأ». وهي مشتقة من الفعل «Legere» «قرأ». ولها استعمالان.

ـ الأول دينيٌّ ويعني مقصوص حياة قديسٍ من القديسين مُعَدّاً للقراءة في صلاة السحر.

وبالتوسع أصبح هذا الاستعمال يشمل مجموع هذه المقصوصات.

ـ والثاني وهو المعنى الشائع الذي يعني مقصوصاً شعبياً تقليدياً وخيالياً إلى حدٍ ما.

ـ ش ـ

شكل	Forme
شكل أول	proto- forme
شكلاني	Formaliste
شكلنة	Formalisation
شكلنَ	Formaliser
شكليّ	Formel

- ص -

صنف Varieté

- ض -

ضد Versus

وتُختصر في الاستعمال اللساني إلى «Vs» ونحن نرى أن كلمة «ضد» تناسب جيداً كلمة «Versus» في معناها وقلة عدد حروفها.

- ط -

طالب Mandateur

طفرة Mutation

وهناك:

- طفرة الصوائت «mutation Vocalique»

- وطفرة الصوامت «Mutation consonantique». وهي سلسلة من التغيرات التي تلحق بالصوامت والتي يمكن أن تظهر بشكلٍ متسلسلٍ في تاريخ لغةٍ ما عبر صيرورةٍ تمتد أحياناً إلى عدة قرون.

- وطفرة النظام الفونولوجي، وهي تعديلٌ يطرأ على هذا النظام بظهور تقابلاتٍ جديدةٍ واختفاء تقابلاتٍ قديمةٍ، أو انتقالٍ في تقابلٍ فونولوجيٍ ما.

وقد استُعملت كلمة «mutation» لتبين أن التغيرات الفونولوجية تأتي على شكل قفزات. ومن هنا تأتي ترجمتها إلى العربية «طفرة».

طلب Mandement

- ع -

عادٍ Archaïque

عرّاف Devin

عرض Exposé

وهو خطابٌ قصيرٌ حول موضوعٍ تعليمي محدد. وهناك العرض الشفهي والعرض الكتابي.

عزل Isolement

عقد Contrat

علامة Signe

علم العادِيَات Archéologie

علم العلامة Sémiologie

وهي من اليونانية «Sêmeion»؛ أي «علامة» «Signe». وتبعاً لـ «سوسير» فهي علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. إنها تعطي الأولوية للسان والمجتمع.

علم العلامات Sémiotique

وهي من الإنكليزية «Semiotics»؛ المشتقة من اليونانية « sêmeiôtik» المأخوذة بدورها من الكلمة «Sêmion» التي تعني «Signe»؛ أي «علامة». ويستعيد علم العلامات خطة علم العلامة الذي وضعه «سوسير». ويحدد موضوعه بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية دون أن يولي المجتمع واللسان أهميةً خاصة. فعلم العلامات يهدف إلى أن يكون نظريةً عامةً لصيغ الدلالة. ومن هنا يأتي تمييزنا بين «علم العلامات» و«علم العلامة» متفقاً مع التمييز بين «Sémiotique» «Sémiologie».

علم المعنى Sémantique

وفي ميدان اللسانيات يعود الفضل في خلق هذه الكلمة إلى العالم اللساني الفرنسي «M. Bréal» ليطلقها على علم المعاني «Science des sens» وذلك بالمقابلة مع علم الأصوات. وهي مأخوذة من اليونانية «Sêmantikê»؛ أي الذي يدلّ «qui signifie» أو «الذي يشير» «Qui indique». وقد جاءت هذه الكلمة اليونانية من الفعل «Sêmainein»؛ أي «دلّ» الذي جاء بدوره من «Sêma»؛ أي «Signe» «علامة». وكما نلاحظ فإن السلسلة الاشتقاقية في الفرنسية واليونانية تُظهر بوضوح الترابط العضوي بين عناصر العائلة اللغوية «Signe» و«Siginifiant»

و«Signifié» و«Signification»، بينما تتقطع هذه السلسة في العربية عند ترجمة «Signe» إلى علامة. ولكننا نحتفظ بترجمة الكلمة «Signe» إلى «علامة» بسبب الإجماع.

ـ ف ـ

فاعل	Sujet
فئة ـ مقولة	Catégorie
فصل	Disjonction
فضلة	Complément
فعّال	Actant

والفعّال في التحليل البنيوي للمقصوص هو الشخصية الرئيسية «Protagoniste» في الحدث، والمتميزة من الشخصية المتنفعة؛ أي الشخصية التي يجري الحدث لصالحها. ويمكن للفعّال والمتنفع أن يندمجا في شخصيةٍ واحدة. ولما كان الفعّال في العربية مبالغةً لاسم الفاعل «فاعل» فلقد أردنا الاستفادة من هذه الصيغة أولاً لأنها تفيد معنى التشديد على مَنْ يقوم بالفعل وثانياً لإفراد صيغة «فاعل» «Sujet» للمعنى القواعدي.

فكّ الرومزة	Décoder

ـ ق ـ

قصة	Conte

ومن اللاتينية «Computare» جاءت الكلمة «Conter» التي كانت تعني في اللاتينية «عدّ» و«قصّ». وللتمييز بين هذين المعنيين أفردوا «Compter» لـ «العدّ» واحتفظوا بكلمة «Conter» لـ «القصّ». ولا يخفى أن الكلمة العربية تحمل هذه الدلالات كلها.

ـ ك ـ

كفاءة	Compétence

الكلِم Vocabulaire

ويدل في معناه العادي ومنذ القرن الثامن عشر في فرنسا على لائحة الكلمات.

وفي مصطلح اللّسانيات، فإن الكلم لائحةٌ شاملةٌ للورودات التي تظهر في جُسمانٍ ما.

وعلى أية حال فإن التقابل بين الكلم واللفظ «Lexique» غير معمولٍ به على الدوام.

كُليم Vocable

وتدل هذه المفردة في مصطلح الإحصاء اللفظي على ورود لفُيَظٍ «Léxème» في الخطاب. وبما أن مفردة «لُفيظ» مخصصةٌ للوحدات الممكنة؛ أي التي يتكون منها اللفظ، وبما أن المفردة «كلمة» «mot» مخصصةٌ لأي ورودٍ يتحقق في الكلام، فإن الكلُيم «سيكون تحقيقاً للفيظٍ خاص في الخطاب». ومن هذا المنظور فإن اللفيط يكون وحدةً من وحدات اللفظ (أي مخزوناً ممكناً عند فردٍ ما أو في لغة ما)، في حين أن «الكليم والكلمة» من وحدات الكلم (وهي وحدات متحققة فعلاً في فعل اتصالٍ ما). وتمثل الكلمة عندها أية وحدةٍ مبثوثةٍ في حين يمثل الكليم وحدةً خاصةً مبثوثةً ومعتبرةً بالعودة إلى اللفظ.

كليشة Cliché

يُطلق اسم «كليشة» في الأسلوبيات على كل تعبيرٍ مصطنعٍ يشكل بالقياس إلى العرف بُعداً أسلوبياً ابتُذل بسبب كثرة استعماله.

ـ ل ـ

اللفظ Lexique

وهو مجموع الألفاظ

واللفظ كمفردةٍ لسانيةٍ عامةٍ يدل على مجموع الوحدات المكونة للغة جماعة معينةٍ أو نشاطٍ بشريٍ معينٍ، أو مخاطِبٍ ما. وبذا فهو يدخل ضمن أنظمة تقابلٍ متنوعةٍ وذلك تبعاً للطريقة التي يؤخذ بها هذا المفهوم.

ويقابل الإحصاء اللفظي بين اللفظ والكلم. وعندها يكون اللفظ خاصاً باللغة،

ويكون الكلم خاصاً بالخطاب.

لُفيظ Léxème

واللفيظ وحدة اللفظ الأساسية. وذلك ضمن التقابل (لفظ/كلِم) حيث يوضع اللفيظ في علاقةٍ مع اللغة، ويوضع الكلم في علاقةٍ مع الكلام.

وتبعاً للنظريات المختصة فإما أن تتم المماثلة بين «اللُفيظ» و«الصُريف»، وإما أن تتم بينه وبين الوحدة الدلالية (والتي غالباً ما تكون أكبر من الكلمة).

- م -

مانح Donateur

متشاكل Isomorphe

والمتشاكل هو المشترك في الشكل مع طرفٍ آخر.

متخاطِب Allocutaire

ونطلق أحياناً هذا الاسم على الذات المتكلمة حين تكون هي التي تتلقى المنصوصات التي ينتجها أحد المتخاطبين، وهي التي تجيب على هذه المنصوصات في نفس الوقت.

متلقٍ Recepteur

متعالق Corrélateur

متماكن Isotope

والمتماكن هو المشترك في المكان مع طرفٍ آخر.

متوالية عددية Progression arithmétique

متوالية هندسية Progression géométrique

متوسط - توسطي Médiateur

والمتوسط عند «ليڤي ستروس» هو الذي يقوم بوظيفة التغلب على ثنائيةٍ ما. ولقد جئنا بهذه الترجمة لنميزها من «Intérmédiaire» «وسيط»، ونفردها لمصطلح «ليڤي ستروس» ذي الدلالة الخاصة.

فالمتوسط مهمته التوسط بين حدين يبدو المرور من أحدهما إلى الآخر

مستحيلاً. فـ «أبو المقالب» في الميتولوجيا الأمريكية ويمثله «القيّوط» أو «الغراب» يتوسط بين الصيد والزراعة. فهو كالصيادين غذاؤه حيواني المنشأ، وهو كالمزارعين لا يقتل من أجل أن يتغذى. و«الساندريلا» متوسطٌ اجتماعيٌ في الزواج بين الأغنياء والفقراء. فهي فقيرةٌ تتزوج من غني، وهي غير نبيلةٍ تتزوج من نبيل.

وفي العربية، توسط الشيء، صار في وسطه. وتوسط الشيء: أخذ الوسط بين الجيد والرديء.

مَثَل Fable

وهي من اللاتينية «Fabula» المشتقة من «Fari» بمعنى «تكلم». ولها معنيان:

١ـ الأول وهو مقصوصٌ شعبيٌ أو فنيٌ يعتمد على الخيال.

وتحت هذا المعنى تنضوي الاستعمالات التالية:

آ) ـ الاستعمال القديم أو الأدبي. وفيه يقترن المثل بالقصة والخيال بالسيرة. فالمثل مجموع المقصوصات الأسطورية.

ب) ـ والاستعمال الشائع. وفيه يكون المثل مقصوصاً قصيراً من الشعر أو النثر يهدف إلى توضيح تعليمٍ ما.

ث) ـ والاستعمال الأدبي. وفيه يقترن المثل بالأحدوثة أو الخبر أو الادعاء الكاذب.

٢ـ والثاني، وينضوي تحته استعمالان:

آ) ـ تعليمي: وفيه يكون المثل ما يشكل العنصر السردي في عمل ما. وعندها يقترن المثل بالموضوع «Thème».

ب) ـ وحديث، وهو أن تذهب مثلاً عند فلان؛ أي أن تكون موضوع سخريةٍ وهزءٍ منه.

مجموعة Recueil

محظور Interdit

مخاطِب Locuteur

والمخاطِب هو الذات المتكلمة التي تنتج المنصوصات، وذلك بالمقابلة مع

مَنْ يتلقاها ويردّ عليها.

مخاطَب Interlocuteur

هو الذات المتكلمة التي تتلقى المنصوصات التي ينتجها أحد المخاطبين أو الذات المتكلمة التي تردّ على هذه المنصوصات.

مدخل Introduction

مدلول Signifié

مرتبة Classe

مرتبة فرعية Sous classe

مرحلة Moment

مُريتِب Classeme

ويتكون المريتب وفقاً لمصطلح العالم اللساني الفرنسي «B.Pottier» من مجموع المعيناوات الأجناسية «Sèmes génériques». وكل وحدةٍ لفظيةٍ تتحدد ـ من وجهة النظر المعنوية ـ بمجموعةٍ من المعيناوات (أي السمات المعنوية الصغرى)، أو تتحدد بمعناة، وهذه المعناة تتكون من معيناواتٍ ذات طبيعةٍ متنوعة:

آ) ـ فهناك المعيناوات الممكنة بشكل صرف. وهي ذات طابع فائض المعنى. وتشكل هذه المجموعة من المعيناوات «المعيناوات الإمكانات» (وهي لا تتحقق إلا في بعض التوليفات المعينة للخطاب).

ب)ـ وهناك المعيناوات الثابتة والنوعية «Spécifique» وهذه المجموعة تشكل المعينى «Sémantème».

ث) ـوهناك أخيراً مجموعة المعيناوات الثابتة والأجناسية. وتدل المعيناة الأجناسية على الانتماء إلى مرتبة. وهذه المجموعة المعيناتية تشكل المريتب.

وأما عند العالم اللساني «أ. غريماس» فإن وضع السياق في الحسبان (هذا السياق الذي اكتفينا بمجرد الإشارة إليه عبر التقابل بين فيض المعنى وقيد المعنى يؤدي إلى نوعٍ من ليّ المصطلح المذكور. فظهور العديد من النويات المعنوية في الخطاب؛ أي ظهور تشكيلةٍ معيناتيةٍ في اللغة، يؤدي إلى ظهور معيناواتٍ سياقية.

وهذه المعيناوات السياقية هي التي تأخذ هنا اسم المريتب. فالمعيناة السياقية تسمى «Classème»؛ أي «مريتب» عند «غريماس».

مزمّنة Chronique

وهي من اللاتينية «Chronica» المشتقة من اليونانية «Khrônos» أي زمن.

والمعنى الأول لها هو: مجموعةٌ من الأحداث التاريخية المنقولة بالترتيب تبعاً لتسلسلها.

وأما المعنى الثاني فهو: مجموعةٌ من الأخبار السارية.

وأما الثالث فهو: زاويةٌ في صحيفةٍ مخصصةٍ لموضوعٍ معين.

مُزوِّد Pourvoyeur

متخاطِب Allocutaire

وهو الذات المتكلمة التي تجمع في نفس الوقت من يتلقى المنصوصات التي ينتجها أحد المخاطبين، ومن يردّ على هذه المنصوصات.

متناوبة Alternative

وفي حالة الجمع يمكن أن تكتسب معنى البدائل.

مُسنَد Prédicat

مُسنَد إليه Sujet

معتدٍ Agresseur

معضلة Dilemne

معنى Sens

مَعْناة Sémème

وفي مصطلح التحليل المعيناتي، فإن المعناة هي الوحدة التي يوافقها ـ من الناحية الشكلية ـ اللُفيظ. وتتكون المعناة من حزمةٍ من السمات المعنوية المسماة «معيناوات» «Sèmes». والمعيناوات هي الوحدات الصغرى التي لا تقبل إحداها التحقق بشكلٍ مستقل.

مَعْناة رئيسية Archisémème

وعلم المعاني البنيوي يستعمل هذا المفهوم ليعرّف مدلول العائلات المعنوية.

ولما كان مدلول كل كلمةٍ يعتبر معناةً أو حزمةً معيناتيةً (أي مجموعةً من المعيناوات)، فإن المعيناوات المشتركة بين معناوات الكلمات في عائلةٍ معينةٍ هي مجموعةٌ فرعيةٌ متضمنةٌ في كل واحدةٍ من المعناوات؛ أي أنها تشكل تقاطع كافة معناوات هذه العائلة (S).

والمعناة الرئيسية قابلةٌ للتحقق اللفظي. ويمكن اعتبار المعناة الرئيسية تشكيلةً معيناتيةً صغرى.

ومثال ذلك متوالية أسماء «الكراسي» «Chaises» في الفرنسية. فمجموع ما توصف به الكراسي في الفرنسية يكشف عن عدد من الصفات (كالظهر الخشبي، والأرجل الأربع، والاستخدام للجلوس.. الخ. وبعض هذه الصفات تختص بد أنواعٌ من الكراسي، وبعضها الآخر مشتركٌ بينها كلها. وهكذا سيكون لدينا:

s^1 = بظهر.

s^2 = على أرجل.

s^3 = لشخصٍ واحد.

s^4 = للجلوس.

حيث ترمز s إلى الوحدة الدلالية الصغرى أو المعيناة. وتشكل مجموعة المعيناوات معناة الكرسي، أو (S^1).

فإذا طبقنا المنهج نفسه على أريكة «Fauteuil» (S^2)كان في وسعنا أن نولي هذه الأخيرة s^1, s^2, s^3, S^4 وذلك بالإضافة إلى s^5 (= بذراعين). وإذا نهجنا النهج نفسه مع كافة أسماء الكراسي كـ (S^3 - Pouf «وسادة للجلوس»)، «Tabouret - S^4 كرسي بدون ظهر ولا ذراعين»، S^5 - Canapé «ديوان»)، وصلنا إلى أن المعناة الرئيسة للمقعد في الفرنسية هي المجموعة الفرعية لكافة المعيناوات s المتضمنة في كافة المعناوات S.

وهنا نصل إلى التضمين التالي:

$$A \subset \{ S_1, S_2, S_3, S_4, S_5 \}$$

أو بشكلٍ آخر إلى التقاطع التالي:

$$A = S_1 \cap S_2 \cap S_3 \cap S_4 \cap S_5$$

وسيكون لدينا:

$$A = S^2, S^4$$

مُعَيْنى - Sémantème

أ) - المعينى عند اللساني الفرنسي «شارل بالْيْ» علامةٌ تعبرّ عن فكرةٍ «الفظية بحتة» (أي عن جوهرٍ أو كيفيةٍ أو صيرورةٍ أو صيغة الكيفية أو صيغة الفعل) باستثناء العلامات القواعدية.

ويمكن للمعينى أن يأخذ أشكالاً قواعديةً متنوعةً كأن يكون جذراً أو كلمةً بسيطةً أو مركبةً (انظر «Lexème» «الفُيظ»).

ب) - وعند اللساني الفرنسي «ب - پوتييه» فإن المُعينى أحد العناصر المكونة للمعناة. ففي داخل المعناة ثلاثة تجمعاتٍ ممكنة من المعيناوات.

فهناك المعيناوات الأجناسية التي تشكل المريتب، وهناك المعيناوات العرضية التي تشكل الإمكانة، وهناك أخيراً المعيناوات النوعية التي تشكل المعينى.

وفي هذه الحالة، فإن الـ «Sémantème» هو المعينى.

مُعيناة Sème

تصغير مَعناة. وهي الوحدة الدلالية الصغرى غير القابلة للتحقق بشكلٍ مستقل. ولذا فهي تتحقق دائماً داخل تشكيلةٍ معنوية أو داخل مَعْناة.

وهي مرادفةٌ للسمة المعنوية « trait Sémantique»، والمركّب المعنوي «Composant sémantique». ولذا قررنا استخدام صيغة التصغير، وسميناها مُعيناة.

مُفاعِل Acteur

والمفاعلون هم مفاعلو الاتصال. ومفاعلو الاتصال أو المشاركون فيه هم الأشخاص «أنا» أو الذات المتكلمة التي تنتج المنصوص، و«المخاطَب» أو المتخاطِب، وأخيراً «ما يتكلم عليه»؛ أي كائنات العالم أو أشياؤه. وقد ترجمنا هذه الكلمة إلى مُفاعِل» طلباً لصيغة المشاركة التي يحملها اسم الفاعل «فاعل».

مقال Article

مقالة Essai

وهي عملٌ أدبيٌ نثريٌ مكتوبٌ بحريةٍ بالغة. وهذا العمل إما أن يتناول موضوعاً لا يستوفيه، وإما أن يجمع مقالاتٍ متعددة.

مقصوص Récit

ـ وهي من «Réciter» المشتقة من اللاتينية «Recitare» التي تعني «قرأ بصوتٍ عالٍ» ثم أصبحت تعني «Raconter»، أي «قصّ».

ـ ومن معانيها: «ما يُنقل شفاهاً أو كتابةً من أحداثٍ حقيقةٍ أو خيالية».

ـ ومنها: «قال من الذاكرة»؛ أي «استظهر».

مقدمة Préface

مميز Ditinctif

انظر «سِمة مميزة».

منحة Don

منصوص Enoncé

ولقد قررنا ترجمة هذه الكلمة بـ «منصوص» للمحافظة على كلمة «نص» في ترجمة «Texte».

والمنصوص اسم مفعول، فهو نتيجةٌ لعملية النص.

موضوع Sujet

موضوع Thème

موسوم Marqué

وغير الموسوم هو «Non marqué».

ـ ن ـ

ناص Enonciateur

نافل Labile

نَسَق Séquence

Coordanner	نَسَّق
Système	نظام
Systémqtique	نظامي - تنظيمي - منهجي
Transport	نقل
Transporter	نقَلَ
Antinomie	نقيضة
Type	نمط
Espèce	نوع
Médiation	وساطة
Marque	وسم
intermédiaire	وسيط
Conjonction	وصل

* * *

فرنسي ـ عربي

- A -

Actant	فعّال
Acteur	مُفاعِل
Agresseur	معتدٍ
Allocutair	المتخاطِب
Alternance	تناوب
Alternative	متناوبة
Anecdote	أُحدوثة
Annale	حولية
Antinomie	نقيضة
Archaïque	عادٍ
Archéologie	علم العاديات
Archisémème	المعناة الرئيسية
Article	مقال
Autobiographie	الترجمة الذاتية
Avant - Propos	استهلال

- B -

Besoin	احتياج
Biographie	ترجمة

- C -

Caractérisation	توصيف
Catégorie	فئة ـ مقولة
Chronique	مزمنة

Classe	درتبة
Classème	مُرتِب
Classification	تصنيف
Cliché	كليشة
Codage	رومزة
Code	راموز
Coder	رَوْمَزَ
Collision	تصادم ـ اصطدام
Combinaison	توليف
Communication	اتصال
Compétence	كفاءة
Complément	فضلة
Comprehension	اشتمال
Configuration	تشكيلة
Conjonction	وصل
Connotation	فيضُ المعنى
Construction	بناء
Conte	قصة
Contrat	عقد
Coordonner	نَسَّقَ
Corpus	جُسمان
Corrélateur	متعالِق
Corrélatif	تعالقي
Corrélation	تعالُق

- D -

Décoder	فكّ الرومزة
Déduction	استنتاجي ـ استدلالي

Dénotation	قَيْدُ المعنى
Départ	رحيل
Déplacement	انتقال ـ نقل
Désignation	تعيين ـ إشارة إلى
Développement	بسط
Devin	عرّاف
Dichotomie	تنصيف
Dilemne	معضلة
Discours	خطاب
Disjonction	فصل
Distinctif	مميّز (انظر trait- distinctif)
Don	منحة
Donateur	مانح

- E -

Ebauche	تخطيطة
Elémentaire	ابتدائي
Emique	إيمي
Encodage	رومزة
Enoncé	منصوص
Enonciation	تنصيص
Episode	حلقة
Espèce	نوع
Esquisse	ترسيم
Essai	مقالة
Etique	إيتيّ
Extension	اتساع
Exposé	عرض

- F -

Fable	مَثَلْ
Fabliau	أمثولة
Faisseau	حزمة
Faux- héro	بطل مزيف
Formalisation	شكلنة
Formaliser	شَكْلَنَ
Formaliste	شكلاني
Formation	تشكيلة ـ تشكيل
Forme	شكل

- G -

Formel	شكلي
Genre	جنس
Générique	أجناسيّ
Groupement	تجمُّع

- H -

Héros	بطل
Histoire	تاريخ
Histoire	حكاية
Historique	تأريخ ـ تأريخي ـ تاريخي

-I -

Induction	استقراء
Information	إخبار
Initial	بدئي
Interdiction	حظر

Interdit	محظور
Interlocuteur	مخاطَب
Intermédiaire	وسيط
Intrigue	حبكة
Introduction	مدخل
Interrogation	استخبار
Inventaire	جرد
Isolement	عزل
Isomorphe	متشاكل
Isomorphisme	تشاكُل
Isotope	متماكن
Isotopie	تماكُن

- L -

Labile	نافل
Légende	سيرة
Lexème	لفيظ
Lexique	اللفظ
Liaison	رابط (جمع روابط)
Locuteur	مخاطِب

- M -

Mandateur	طالب
Mandement	طلب
Manque	حاجة ـ افتقار
Marque	وسم
Marqué	موسوم
Médiateur	متوسط ـ توسطي

Médiation	وساطة
Message	ترسيلة
Métamorphose	تغير الشكل
Moment	مرحلة
Monade	أُحادة
Monographie	دراسة أحادية الموضوع .
Motif	حرِك (جمع حوارك)
Motifème	حويرك
Motivation	دافع
Mutation	طفرة

- N -

Narrateur	سارد
Narration	سرْد
Narrer	سردَ
Nouvelle	أقصوصة

- O -

Opposition	تقابل

- P -

Paquet	رزمة
Périodique	دورية
Pourvoyeur	مزوِّد
Prédicat	مُسْنَد
Préface	مقدمة
Préliminaire	تمهيدي
Progression arithmétique	متوالية عددية
Progression géométrique	متوالية هندسية

Proto - forme	الشكل الأولي

- R -

Rappot	تقرير
Récepteur	متلقي
Réception	تلقي
Récit	مقصوص
Recueil	مجموعة
Réduction	اختزال
Réparation	إصلاح
Réparation du manque	سد الحاجة
Rétablissement du contrat	إعادة العمل بالعقد
Roman	رواية

- S -

Ségmenter	قطّع
Sémantème	مُعينى
Sémantique	علم المعنى
Sème	مُعَيْناة
Sémème	مَعْناة
Sémiologie	علم العلامة
Sémiotique	علم العلامات
Sens	معنى
Séquence	نسق
Signe	علامة
Signifiant	دالّ
Signification	دلالة
Signifié	مدلول

Situation initiale	حالة بدئية
Sous - Classe	مرتبة فرعية
Subdivision	تفريع ـ تقسيم فرعي
Sujet	فاعل ـ موضوع ـ مُسْنَد إليه ـ حامل
Symboliser	رمز إلى ـ رمّز
Syntagme	تأليف
Syntagmatique narrative	دراسة التآليف السردية
Systématique	نظامي ـ تنظيمي ـ منهجي
Système	نظام

- T -

Thème	موضوع
Trait	سمة
Trait distinctif	سمة مميزة
Transfiguration	تجلّ
Transgression	تجاوز
Transport	نقْل
Transporter	نقلّ
Transposition	نَقْل ـ تنقُّل
Trickster	أبو المقالب
Triplement	تثليث
Tromperie	خديعة ـ خداع
Type	نمط

- V -

Varieté	صنف
Versus	ضد
Virtuème	إمكانة
Vocable	كليم
Vocabulaire	الكِلم

محتويات الكتاب

* * *